



FUNDAÇÃO BIAL DO MERCOSUL

Educação para a arte Arte para a educação



Patrocinador



Financiamento



Educação para a arte
Arte para a educação

Esse livro é parte integrante do projeto editorial da 6ª Bienal do Mercosul. /
Este libro es parte integrante del proyecto de la 6ª Bienal del Mercosur. / This book
is an integral part of the editorial project of the 6th Mercosul Biennial.

Todos os direitos pertencentes aos autores e a Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul. Essa publicação não pode ser reproduzida, em todo ou em parte, por quaisquer meios, sem a prévia autorização por escrito da Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul e dos autores. / Todos los derechos pertenecen a los autores y a la Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul. Esta publicación no se puede ser reproducida, como un todo o en parte por cualesquiera medios, sin la previa autorización por escrito de la Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul y de los autores. / All rights belong to the authors and Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul. This publication cannot be totally or partly reproduced in any form or by any means without permission from both parts.

Não medimos esforços para identificar a exata propriedade e direitos dos textos e materiais visuais. Erros e omissões ocasionais serão corrigidos em edições posteriores. / No medimos esfuerzos para identificar la exacta propiedad y derechos de los textos y materiales visuales. Errores y omisiones ocasionales serán corregidos en ediciones posteriores. / Every effort has been made to trace accurate ownership of copyrighted text and visual material used in this book. Errors and omissions will be corrected in subsequent editions.

Publicado por / Published by
Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul
Rua Bento Martins, 24/1201 – Centro
Porto Alegre / RS – Brasil CEP 90010-080
www.bienalmercosul.art.br

Porto Alegre, dezembro de 2009

C357 Arte para a educação / educação para a arte
/ organizadores Luís Camnitzer, Gabriel Pérez-Barreiro ; tradução de
Gabriela Petit ... [et al.]. - Porto Alegre : Fundação Bienal do
Mercosul, 2009.
400 p. : il. ; 21 cm. - (6ª Bienal do Mercosul)

Textos paralelos em português, espanhol e inglês.
ISBN 978-85-99501-13-9

1. Arte contemporânea. 2. Artes Visuais. 3. Educação. I. Camnitzer,
Luís. II. Pérez-Barreiro, Gabriel. III. Petit, Gabriela. IV. Fundação
Bienal do Mercosul. V. Título. VI. Série.

CDU 73:37
CDD 709:370

Bibliotecária responsável: Nádia Tanaka - CRB 10/855

Educação para a arte

Arte para a educação

Organização

Gabriel Pérez-Barreiro

Luis Camnitzer



1ª edição
Porto Alegre, 2009

O ano de 2007 representou um importante passo no processo evolutivo da Bienal do Mercosul e no atendimento dos valores e metas da Fundação: ter a arte como instrumento para a cidadania, promover a igualdade de oportunidades, a liberdade de expressão e o respeito à diversidade, desenvolver competências, trabalhar com honestidade, ética e transparência, ter a qualidade em todos os processos e realizar um projeto pedagógico consistente.

A consciência dos nossos valores e metas nos incentiva a buscar novos desafios, estimulando o diálogo entre as propostas artísticas contemporâneas e o cidadão. Estatísticas e índices avaliam constantemente a pertinência das ações pedagógicas, mas é nos depoimentos dos professores, que participam das formações, e no entusiasmo dos alunos que visitam as exposições da Bienal, que está a certeza do caminho percorrido.

As edições anteriores da Bienal ampliaram a relação do projeto educativo com a comunidade, através de uma articulação com as secretarias de educação dos municípios e do estado, escolas, professores e alunos, o que provocou grandes avanços no Projeto Pedagógico da Fundação e, acreditamos, contribuiu de maneira singular para a educação das crianças, jovens e educadores envolvidos.

A consolidação, abrangência e resultados do Projeto Pedagógico motivam a sua continuidade, de forma especial por meio de ações descentralizadas junto à grande rede de colaboradores que vem sendo construída desde 2008.

Conselho de Administração da Fundação Bienal do Mercosul

Pedagogia do grão: formação, colaboração e crescimento

A educação sempre teve fundamental importância para a Bienal do Mercosul. Mas foi em 2007, com a 6ª edição da Bienal, que o Projeto Pedagógico atingiu um novo patamar, com a implantação de uma curadoria pedagógica integrada ao projeto curatorial e a antecipação das ações educativas que, pela primeira vez, foram organizadas a partir do calendário escolar.

Através de uma proposta séria e provocativa, a 6ª Bienal deu um passo significativo no que se refere à qualidade, à abrangência de suas ações, e à construção e fortalecimento de relações e parcerias. A presença de um curador pedagógico garantiu que as necessidades educativas fossem consideradas, priorizadas e atendidas. Com isso, o Projeto Pedagógico pôde realizar ações até então inéditas, como as Formações de Professores, realizadas em mais de 40 cidades do Rio Grande do Sul e Santa Catarina, e dois simpósios de arte e educação que, juntos, receberam mais de 1.600 educadores.

Em 2008, com a consolidação do Projeto Pedagógico, a Fundação Bienal do Mercosul deu início a uma proposta de ação educativa continuada, com ações a longo prazo e de caráter permanente. Dessa forma, seria possível dar conta de uma formação verdadeiramente educativa.

Passaram-se dois anos e é uma alegria enorme poder perceber o amadurecimento do projeto, a consolidação das parcerias e relações e o crescimento da Fundação como uma instituição formadora.

Como muito bem colocou Luis Camnitzer, em 2006, no seu projeto de curadoria pedagógica para a 6ª Bienal: "... é muito difícil que um grão de areia possa mudar toda uma montanha. Mas, inegavelmente, o grão ajuda a dar forma, e isso é tudo o que podemos querer".

Cada pequeno movimento contribuiu para dar forma ao que hoje é o Projeto Pedagógico. Após quatorze anos de um intenso e cuidadoso trabalho e sete Bienais realizadas, descobrimos que através da educação é possível alcançar objetivos maiores.

Beatriz Johannpeter

Diretora de Educação da Fundação Bienal do Mercosul

Índice / Contents

- 13** **Introdução**
Luis Camnitzer
- 25** **Arte e Educação**
Bruce Ferguson
- 35** **Da exposição para a escola: apontamentos
do Unitednationsplaza**
Anton Vidokle
- 41** **Algumas ideias sobre Arte e Educação**
Harrel Fletcher
- 64** **Educação para a Arte/Arte para a Educação**
Roberta Scatolini
- 74** **Sobre a produção de públicos ou: arte e política
em um mundo fragmentado**
Simon Sheikh
- 89** **Texto/Contexto. Tecido/Redes**
Santiago Eraso
- 104** **Público para a arte/Arte para o público**
Gabriel Pérez-Barreiro
- 110** **Ideias para o arquipélago**
Ted Purves
- 123** **O lugar das utopias na vida coletiva**
Marcos Villela Pereira
- 138** **Tramatizadores do disperso**
Alfredo Olivera
- 173** **Educación para el arte / Arte para la educación**
- 283** **Education for art / Art for education**

Introdução

Luis Camnitzer *

* Artista, pedagogo e curador, Luis Camnitzer foi Curador Pedagógico da 6ª Bienal do Mercosul. Nasceu na Alemanha, em 1937, imigrando ao Uruguai aos 14 meses. Vive em Nova Iorque desde 1964. Professor Emérito da Universidade do Estado de Nova Iorque. De 1999 a 2006 atuou como curador para artistas emergentes, The Drawing Center, Nova York. Atualmente é curador pedagógico da Fundação Iberê Camargo (Porto Alegre, Brasil) e da Fundación Cisneros (Nova York, EUA).

Em algum momento desafortunado da história, algum filisteu ou grupo de filisteus que ocupava uma posição de poder decidiu isolar a arte da educação e degradá-la da metadisciplina do conhecimento, como havia sido, à disciplina e artesanato que é hoje. Com isso, conseguiram que, paulatinamente, o acento da atividade artística se concentrasse na produção de objetos, que a sociedade se dividisse em alguns poucos fabricantes e muitos compradores, e que a arte nas escolas fosse considerada um entretenimento de luxo prescindível em lugar de permanecer como uma forma de pensar.

O formato “bienal”, assim como o de salão de arte e o mais recente, e menos hipócrita, “feira de arte” são eflorescências dessas mudanças. São lugares em que se concorre nacional e individualmente e se estimulam as posições relativas dos artistas no mercado. É paradoxal, então, que uma dessas bienais, a Bienal do Mercosul, fuja dessa configuração e apareça no mapa como uma “bienal pedagógica”, uma bienal que professa concentrar-se na função educativa da arte por cima da ideia de um campeonato mercantil. Com isso, é a primeira vez que uma bienal de arte internacional tenta transcender a sua própria vocação expositiva para transformar-se em um instrumento radicalmente dedicado à transformação cultural.

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

inteligência do artista, mas em estimular a inteligência do visitante. Essa tarefa, por sua vez, estimula muito mais a nossa inteligência como artistas do que poderia conseguir o narcisismo tradicional.

Entretanto, seria ingênuo e arrogante pensar que uma 6ª Bienal do Mercosul possa conseguir tudo isso. Apenas podemos aspirar a criar um modelo que vá fertilizando lentamente o terreno para que, muitas gerações depois, se cumpra com uma revisão profunda da função social da arte. Não sabemos, a essas alturas, se o modelo que propomos tem sequer uma possibilidade de sucesso mínimo naquilo que se propõe. Provavelmente não resulte ser um modelo apropriado e termine sendo não mais do que uma pequena experiência exploratória de modelos possíveis. No momento, apenas sabemos que existe um problema que se manifesta em diversos campos, e que é necessário tentar resolver.

O modelo das primeiras cinco Bienais do Mercosul foi o mesmo de todas as bienais tradicionais. Contratava-se um curador chefe com sua equipe de colaboradores e, juntos, davam forma a uma visão curatorial, a uma seleção de obras e à sua distribuição nas salas. Assim, cumpria-se com o propósito considerado mais importante, o de dar um cenário aos curadores e às obras. Posteriormente, acrescentava-se um programa de extensão cultural com a intenção de ampliar e educar o público o máximo possível em termos da apreciação da arte. As obras escolhidas eram boas por decisão curatorial. Agora era preciso convencer o público.

Dentro do seu formato, as Bienais do Mercosul têm sido muito bem sucedidas, inclusive memoráveis, como foi a primeira, curada por Frederico Morais. O fato de que a instituição tenha se mantido viva durante uma década superpovoada de bienais já é uma conquista notável. Além disso, a Bienal se converteu em uma meta primária e em um ponto de referência para os artistas dos países participantes. Isso é uma segunda conquista importante. E, entretanto, apesar desses sucessos, a equipe curatorial da 6ª Bienal decidiu propor um

câmbio de premissas. Mais do que focalizar a obra mesma, se propôs começar um processo que permitisse uma maior interatividade com o público. São mudanças que, por agora, afetam modestamente essa 6ª Bienal em particular, mas que, esperamos, iniciem um câmbio de direção para o futuro da instituição.

A nova premissa é que a Bienal não deve se limitar a ser uma imensa exposição de obras, uma mostra em que os critérios de ordenamento mudam bianualmente. Para nós, a Bienal, apesar de seu nome, não é uma exposição que ressuscita a cada dois anos, é uma instituição viva e contínua que, dedicada à educação da arte, funciona permanentemente. Dentro das suas muitas atividades, a cada dois anos também continuará organizando uma mostra, mas como parte de sua pesquisa pedagógica. Essa premissa não diminui a função do curador geral e de sua equipe curatorial, mas, definitivamente, os coloca em um contexto diferente e propõe outra meta que não a que tinha até o presente.

Para a 6ª Bienal, foi criado, pela primeira vez, o cargo de “curador pedagógico”, e não posso dissimular a alegria que me provocou o fato de ser designado como o primeiro a ocupar a função. O conceito partiu de uma decisão de Gabriel Pérez-Barreiro quando encomendaram a ele a curadoria geral da Bienal, e que, por motivos óbvios, acho brilhante. Fui ao *Google* para ver quantas menções existem do termo “curador pedagógico” e vi apenas 3 em inglês e 968 em espanhol. Todas referidas a esta Bienal.

O curador pedagógico é alguém que não influi na seleção dos artistas. É alguém que atua como um embaixador do público e observa o evento com os olhos do visitante. Foram justamente esses olhos do visitante que nos levaram à conclusão de que é fundamental dar maior permanência e extensão à ação educativa.

Nossos primeiros passos consistiram em lançar desafios. Perguntamos: que passaria se fossem invertidas algumas premissas? Quais be-

nefícios, se eles existem, a informação anedótica sobre as obras e os artistas traz para o público? Como é possível criar uma distância crítica em um público que não tem experiência com obras de arte? Como é possível atravessar a barreira do gosto na apreciação da arte? Como é possível compartilhar com o espectador o processo de criação que precede à obra de arte? Como é possível trabalhar com uma multiplicidade de públicos simultaneamente, quando o artista geralmente apenas se dirige a um deles?

Colocadas essas questões, foram organizadas longas reuniões com membros de todos os níveis, participantes da Bienal: a direção, a equipe educacional, os mediadores, os professores das escolas. Tentamos averiguar quais eram as críticas feitas em relação às bienais anteriores e, também, quais críticas existiam em relação às novas propostas.

Deparamo-nos com a surpresa de que, em lugar de controvérsia, existia um acordo imediato. Aqueles mediadores — o pessoal que interage com o público durante a Bienal — que tinham vivido bienais anteriores já tinham todas as ideias que eu estava propondo achando que eram originais. Nesse âmbito de unanimidade, e quase sem perceber, a equipe curatorial, junto com a direção, instituiu um processo de transparência que esperamos continue em relação ao público e seja convertido em uma das marcas identificadoras da Bienal do Mercosul.

Essa pesquisa e as discussões nos levaram a tomar várias decisões:

1) O processo de preparação do pessoal mediador entre as obras e o público foi aumentado, aprofundado e reformulado sensivelmente. Mais do que dar informação detalhada sobre obras e artistas, o mediador prepara-se para pensar com o público. Insistiu-se que era preferível que o mediador compartilhasse a sua possível ignorância com precisão do que manifestasse seus conhecimentos imprecisamente;¹

2) Foi enfatizada a importância da especulação artística por cima dos

1 É interessante pontuar, aqui, que os mediadores da Bienal geraram uma comunidade própria. Espontânea e independentemente da administração da Bienal, os mediadores criaram seu próprio *blog* para troca de notícias e opiniões, começaram a publicar um boletim no qual apontam que o termo “mediador” provém das teorias sobre educação e conhecimento de Vigotsky, geraram seus próprios exercícios para os visitantes, e alguns deles começaram a fazer intervenções artísticas na cidade.

dados históricos, propondo a obra de arte primariamente como uma solução a um problema e não como um objeto hedonista;

3) Foram criadas as estações pedagógicas — lugares de intercâmbio de informações relacionadas com os artistas participantes no projeto pedagógico e suas obras. O público tenta entender o que o artista propõe e pode deixar comentários com propostas úteis tanto para o artista quanto para o visitante seguinte;

4) Foram desenhados espaços para discussões ao longo dos roteiros da Bienal. A Bienal, dessa vez, foi concebida fisicamente como uma espécie de parque, com circulações simples de passeio interrompidas, frequentemente, por zonas de repouso e conversação;

5) Foi criado um amplo centro educativo com aulas, oficinas e biblioteca. Os professores e seus estudantes podem discutir e trabalhar em relação àquilo que acabam de ver, e expor os resultados nas oficinas. Com esse espaço, além das estações pedagógicas e das zonas de discussão, a Bienal dedicou praticamente 10% da sua superfície à atividade educativa;

6) Foi desenhado um centro de informações e de intercâmbio na Internet que, idealmente, será permanente. O tema predominante nesses intercâmbios será referente aos processos de criação e à pedagogia artística. Foram organizadas salas de *chat* com curadores e artistas para que o público pudesse discutir com eles em tempo real;

7) Foram enviadas equipes de preparação às escolas para apresentar a Bienal em sessões de um dia inteiro e, ao mesmo tempo, dar um contexto de história da arte contemporânea, bem como para discutir metodologias referentes aos processos de criação presentes na Bienal;

8) Foi focada a preparação de professores como nexos com a Bienal. Esses professores informam a Bienal sobre as suas escolas e compar-

tilham com os seus colegas e alunos seus conhecimentos sobre o evento;

9) Com vários meses de antecedência, foram enviados às escolas exercícios pedagógicos problematizando obras de arte que se expõem na Bienal para, assim, estimular a criação em lugar de reduzir a arte a dados da história. Os estudantes puderam começar a fazer trabalhos relacionados às obras exibidas sem ter de copiá-las, e assim entendê-las melhor ao ver a exposição. Ou seja, podem exercer a crítica de arte em lugar do consumo passivo, visitando a Bienal como colegas dos artistas, e, finalmente;

10) Foi organizado um simpósio nacional de arte e educação em abril passado, e também este simpósio que começa hoje e que estou prolongando com este texto.

Com todas essas ambições, também é verdade que nunca poderemos assumir completamente os olhos do público, mas, ao menos, podemos criar e ajustar os processos de retroalimentação e, assim, aproximar-nos o máximo possível da perspectiva do visitante sem cair em demagogias paternalistas. Uma das anedotas da história da Bienal que mais me surpreendeu foi em relação a um grupo de crianças que, depois de uma longa viagem de ônibus, antes de ver a exposição teve de ir ao banheiro do luxuoso prédio do Banco Santander. Segundo o relato, as crianças ficaram tão admiradas com a instalação sanitária que nunca chegaram a ver as obras expostas. A história não é totalmente verdadeira e foi exagerada por um mediador para enfatizar um problema. Mas foi uma história muito efetiva.

Até o momento de ouvi-la, eu acreditava que o primeiro ingresso à arte se faz produzindo arte, fazendo coisas. A criança fabrica objetos que consideramos “artísticos” e, se organizarmos aulas ao redor dessa atividade, podemos nos orgulhar de estar ensinando arte. Mas essa pequena história mostrou que existe um passo prévio, óbvio, que eu não tinha pensado. Uma exposição é montada com base em um cód-

go de leitura bastante complexo, um código que concorre com outros códigos, e esse código de exposições tem de ser aprendido. O conhecimento desse código é, em realidade, o primeiro passo verdadeiro de acesso à arte. O que dá a consciência sobre a arte. Dar por certo que esse código é óbvio e compartilhado é um ato classista e arrogante.

Propusemos, portanto, que, como primeiro passo, os professores, nas escolas, pedissem aos alunos que fizessem algo que considerassem “arte” e que, com a sua produção, organizassem pequenas exposições em suas próprias aulas. As crianças poderiam expor qualquer coisa. A única condição que deveriam cumprir era que eles mesmos definissem o que pensavam que era arte e que expusessem dentro dessa definição. Ao montar essas mostras, os alunos foram treinando para definir “sua” arte como algo claramente diferente do que percebem como “não-arte”. Isso é um exercício básico de curadoria, um pequeno começo de curadoria artística. Com ele, começam a entender o que é arte — não importa se boa ou ruim — e vão se aproximando do código.

O propósito deste simpósio é discutir todos esses problemas, questões que vão muito além do espetáculo artístico convencional e do seu consumo. Queremos, com isso, atingir uma organização melhor e mais precisa das nossas posições e das nossas tarefas. Nesta Bienal, portanto, consideramos que a arte é primariamente comunicação e que, conseqüentemente, tem uma didática implícita, uma missão educativa inextricavelmente integrada. Arte e Educação não são coisas diferentes. São especificações diferentes de uma atividade comum.

É interessante que nas discussões, as quais culminaram com a organização deste simpósio, nunca conseguimos chegar a um acordo em relação a um título preciso. Às vezes, o chamamos de “Arte para a educação — Educação para a arte”. Outras vezes nos referimos a ele como “Arte como educação — Educação como arte”. Nunca houve discussão ou discrepância a respeito. Aconteceu, simplesmente, que

não foi discutido. Ninguém se incomodou em corrigir quando era usada uma versão ou outra.

Acredito que, aqui, essa falta de vontade de precisão é sumamente saudável. Devo confessar que nem sei qual versão do título foi impressa no programa que anuncia este evento. Quando escrevi este texto decidi, de propósito, não olhar. Porque, em realidade, com essa imprecisão, o que estamos fazendo é dar validade a ambas nomenclaturas. Ao nos deter em uma delas, sentimos falta da outra e tentamos incorporá-la. Nessa vacilação é que completamos o conceito. Se colocássemos um título em forma absoluta sentiríamos que estamos fragmentando o problema e que nos condenamos a ideias parciais.

Este simpósio, como todos os simpósios, é um lugar de apresentação e de intercâmbio. Não há nada de original nisso. Se existe alguma inovação que possamos reclamar para este simpósio é apenas que estamos começando a misturar dois grupos de especialistas cuja integração, tradicionalmente, tem sido inexistente ou, pelo menos, instável. Durante os 32 anos que trabalhei no meu último emprego universitário, o papel que sempre me foi designado foi o de excêntrico. Para bem ou para mal, eu era visto como alguém que se distraía acrescentando vinagre na sopa com “ideias raras e pouco práticas”. Era tolerado por ser artista, mas não era aceito como um intelectual normal e lógico.

Neste simpósio, queremos combinar os excêntricos com os normais, queremos eliminar as diferenças para realizar um trabalho comum. Ainda que quisessem ou servissem para classificar defeitos pessoais, as categorias de “lúcidos sem criatividade”, por um lado, e de “criadores sem lucidez”, por outro, apenas teriam a utilidade de apresentar um sintoma de distorções e de preconceitos sociais.

O fato é que é necessário introduzir a arte na educação como uma metodologia pedagógica e como uma metodologia para adquirir co-

nhecimentos. O fato é que é necessário introduzir noções pedagógicas na arte para afinar o rigor da criação e para melhorar a comunicação com o público ao qual o artista quer se dirigir. O fato é que não há verdadeira educação sem arte nem verdadeira arte sem educação. O fato é que o artista que não consegue sobreviver no mercado vai ensinar sem saber como ensinar. O fato é que o professor que não tem ideias não se atreve a recorrer à arte para tê-las. O fato, trágico, é que aceitamos socialmente que é possível ensinar sem rigor e que somente pode se fazer arte por designação divina. O formato de simpósio, aqui, é para que nos escutemos, nos conheçamos, e destruamos os preconceitos obscurantistas. E para conseguir a integração de arte e pedagogia, de artistas e professores, e para que entendamos que arte e educação são uma mesma atividade que se formaliza em meios diversos.

Uma segunda função deste simpósio é ir criando um corpo de documentação teórica útil para aqueles que não podem assistir às reuniões. Uma dezena de conferências e um livro que as publica, obviamente não vão esgotar o tema. Por isso, temos a esperança de que este evento se converta em algo regular, em algo não circunscrito ao ritmo da bienal-exposição. Gostaríamos que o centro educativo da Bienal se convertesse em uma banca internacional de intercâmbio de informação sobre a relação arte/educação. Gostaríamos que os simpósios se organizassem de acordo com as necessidades dos professores e dos artistas vinculados a essa banca, e não de acordo com um ritmo bianual de exposições. E gostaríamos que as mostras bianuais se organizassem refletindo as necessidades que surgirem desses simpósios.

Toda essa procura de clareza nas relações entre artista e público, entre educação e arte, é dirigida, também, a algo que talvez resuma melhor esta 6ª Bienal do Mercosul: a transparência institucional. Sem exceções, a equipe da Bienal sente que a prestação de contas ao público, em uma atividade desse tipo, tem de ser uma parte intrínseca do processo. A transparência é um dos ingredientes fundamentais da verdadeira pedagogia.

Toda essa concentração de esforços na perspectiva educacional é consequência dessa ideia e o simpósio é um dos instrumentos para conseguir isso. Por um lado, apela a autoridades intelectuais nas matérias relacionadas a essa empresa para que agreguem ideias e desafios. Por outro, é um veículo importante para estabelecer o diálogo e ir montando uma equipe internacional que ajude a introduzir os câmbios necessários.

Antes de entrar nos detalhes deste simpósio, quero apontar outra coisa. Durante esse ano de trabalho, ouvindo a mim mesmo e aos outros quando descrevemos este projeto, sempre senti o perigo de que pudesse soar um pouco delirante. Acho, nessas alturas, que efetivamente é um delírio que misteriosamente foi levado à prática. Uma das coisas que me tomaram de surpresa durante todo o trabalho na Bienal foi que não havia espaço para a fantasia e para a imaginação. Foi uma acusação que um dia lancei contra meus colegas de trabalho. Minha experiência até agora tinha sido trabalhar em instituições em que os projetos eram reduzidos a caricaturas, nos quais sempre se aduziam dificuldades múltiplas e falta de dinheiro, e eu ficava sonhando com as possibilidades não realizadas. No trabalho para esta Bienal, não importava o quanto fossem utópicas ou enormes as ideias que fossem colocadas à mesa, a reação imediata invariavelmente era simplesmente: “bom”, seguido por um estudo das melhores formas de implementação. Em nenhum momento foi pedido tempo para imaginar e fantasiar em torno do anseio de algo impossível. Nunca escutei um “isso não é possível” ou “isso tem de ser melhor pensado”, ou “isso é muito caro”. Essa unanimidade imediata e essa ausência de confrontação foi uma das experiências mais frustrantes e corrompedoras da minha vida.

Dividimos este simpósio em três temas que não apenas refletem as preocupações da Bienal, mas que são o suficientemente amplas para não se referir à arte como uma disciplina restrita. Os temas que escolhemos são: Arte para a educação/Educação para a arte; Público para a arte; e Educação comunitária.

No primeiro assunto, esperamos contrapor posições sobre o papel da criatividade na sociedade e sobre como é possível fomentá-la a partir de ambos os pontos de vista, do artista e do educador. Bruce Ferguson tem uma tradição de curadoria de mostras que tentam ser “interrogativas” em lugar de “expositivas”, nesse sentido compartilha as preocupações desta Bienal. Ferguson também foi decano da escola de arte de Columbia University de Nova Iorque e, como tal, viveu os problemas que apresenta a formação profissional e especializada do artista nos EUA. Para bem ou para mal, essa imagem do artista profissional, geralmente competitivo e triunfalista, paulatinamente foi se convertendo em um dos modelos internacionais. Interessa, aqui, a definição de papéis para o artista na sociedade em contraposição com o não-artista, e como funcionam os planos de estudo correspondentes em relação a seus conflitos de arte como disciplina e arte como metadisciplina.

As possibilidades de relação entre sociedade e criação envolvem, inevitavelmente, decisões políticas e concernem à distribuição de poder. Fala-se de arte relacional e de arte pós-autônoma como alternativas à autoria individualista. Harrell Fletcher é um artista que utilizou sua arte para ativar tanto as comunidades artísticas quanto as não-artísticas com a finalidade de diluir as fronteiras entre ambas. Graças a artistas como ele, que começaram a atuar na cidade de Portland no estado de Oregon, essa cidade está se convertendo em um novo centro artístico nos EUA, com características próprias e diferentes do resto de seu país. Uma das características de muitos dos projetos de Fletcher é, justamente, a delegação da autoria tradicional do artista. Seu trabalho é facilitar e promover a criação de outros com uma arte que funciona como uma forma pedagógica que está liberada da docência específica.

Anton Vidokle, também artista, foi um dos organizadores da *Manifesta 6*, a conhecida bienal nômade e alternativa que, nessa versão, não foi possível ser realizada por motivos políticos relacionados à

divisão do Chipre. *Manifesta 6* quis converter-se em uma escola de arte em lugar de uma sala para o consumo, e nesse sentido prometia uma ruptura com as exposições tradicionais. É interessante como o chauvinismo conseguiu matar um projeto sem ao menos chegar a examinar a sua ideologia. Vodka também é iniciador de outros projetos como *e-flux* e *unitednationsplaza*.

Roberta Scatolini, do Instituto Paulo Freire em São Paulo, concentra-se em algo que podemos chamar “analfabetismo cultural”, um problema radicado na falta de conhecimento mútuo dos códigos culturais. É justamente um dos problemas que tocou de perto as propostas de nossa Bienal. É uma ignorância que serve para cimentar as posições de poder daqueles que possuem os códigos e que, ao forçar a manutenção dessa ignorância, postergam a conquista de uma sociedade justa. Seguindo a experiência de Freire sobre a relação que existe entre poder e alfabetização, o Instituto amplia suas miras para aplicá-las à cultura em geral.

O segundo tema trata da relação entre a arte e o público. Simom Sheikh é Coordenador de Estudos Críticos na escola de Arte de Malmö, Suécia. Em seus trabalhos teóricos, Sheikh propõe problemas para o artista tais como a mediação entre os dois pólos exemplificados pela política da representação e a política da participação. Ou, como ele mesmo disse: “representar algo” e “representar alguém”. Um dos problemas importantes nesse dilema é a proporção da autonomia política do artista e como ela afeta a relação com o público.² A outra é como o artista gera e conforma seu público. Santiago Eraso foi o Diretor de Arteleku, o Centro de Arte e Cultura Contemporânea, em San Sebastian, de 1986 a 2007. Arteleku é uma instituição pública que, atuando na província basca, procura colocar a arte em uma sociedade descentrada que está, crescentemente, utilizando novos códigos baseados na digitalização. Para essa sociedade, Eraso escreve que “a escolarização vai ter a ver, sobretudo, com uma cidade-escola expandida onde o professor interpretará o papel de mediador, mais

2 Simon Sheikh “Public Spheres & The Functions of Progressive Art Institutions”, *Republic Art*, Fevereiro, 2004.

do que com uma escola tradicional fechada nas suas quatro paredes”, preparando, assim, um público cultural diferente daquele que estamos acostumados.³ Gabriel Pérez-Barreiro, curador chefe desta Bienal e curador da coleção de arte latino-americana do Blanton Museum, no Texas, foi quem liderou as mudanças radicais que oferece esta 6ª Bienal, propondo a utilização dos interesses do público como seu horizonte fundamental.

O terceiro e último tema deste simpósio se dirige à educação comunitária. Obviamente, é um tema que se superpõe aos anteriores, mas aqui queremos que seja discutido a partir de três pontos de vista bem definidos. Marcos Vilella foi Diretor do Departamento de Educação Infantil e Fundamental da Secretaria Municipal de Educação de Santo André e é o diretor de estudos de pós-graduação em educação da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Vilella é um pedagogo geral, não vinculado especificamente à arte. O interessante de seu trabalho é que se concentra nas possíveis redefinições da atividade pedagógica desenvolvida fora dos limites físicos da escola. Essa atividade se manifesta dentro do que Zygmunt Bauman define como a “sociedade líquida”, uma sociedade montada por fluxos e redes. Nela, a escola tem perdido sua solidez — a aprendizagem se produz em não-lugares e o professor pergunta e escuta tanto ou mais do que responde e diz. Vilella interessa-se por uma sociedade pós-democrática, na qual as minorias não se submetem à maioria eleitoral, e sim mantêm suas posições dentro de uma rede de posições. Ted Purves, professor no California College of Art, torna a propor formas de passar da atividade privada à pública na arte e de explorar a ativação criativa da comunidade em relação a outras comunidades, promovendo a “interlocalidade” como medida corretiva do globalismo econômico. Purves estuda os casos de coletivos que geram cultura de utilidade social. Tenta reposicionar o público em relação à obra artística e de destacar o aspecto relacional e democrático na comunicação artística. E, finalmente, temos Alfredo Olivera, o criador da Radio *La Colifata*. Essa emissora radiofônica é operada pelos pacientes do hos-

³ Santiago Eraso, “El maestro ignorante”, o *Diario Vasco*, 13 de Julho, 2007.

pital psiquiátrico José T. Borda de Buenos Aires. Rádio *La Colifata* é um instrumento de conscientização tanto para os pacientes quanto para o público geral ouvinte. Há, aqui, um processo que mostra um paralelo fascinante com a situação e a relação de comunicação/incomunicação do artista. Tanto na atividade artística como na proposta de *La Colifata*, há tentativas de uma expansão do conhecimento, de uma exploração da excentricidade e da alteridade que fragmentam a nossa sociedade e que dificultam tanto a decodificação quanto a aceitação mútua. *La Colifata* tenta superar todas essas barreiras e nos oferece um modelo assombrosamente preciso para repensar os temas da alienação artística, a alienação pedagógica, e, em última instância, a alienação geral que nos afasta em lugar de permitir que vivamos em comunidade.

Quero acrescentar, antes de terminar, que o trabalho que a equipe da Bienal desenvolveu em relação às escolas do estado de Rio Grande do Sul foi fundamental. Graças ao esforço de Márcia Coiro, que foi Diretora de Pedagogia do Estado antes de decidir ajudar-nos neste projeto, foram organizadas mais de cinquenta reuniões com professores em diversas cidades. Assim, foi preparado o terreno para uma relação simbiótica entre a Bienal e as escolas.

Antes de trabalhar nesse projeto, pensei que a comunicação com os docentes seria difícil. Temia que os professores, especialmente aqueles que tinham mais anos de trabalho, veriam a Bienal como um ataque a sua rotina, como um trabalho agregado a uma tarefa já demasiado pesada. Era possível, também, que cressem em uma educação de arte acadêmica com naturezas mortas e figura humana. Temia que estivéssemos forçando-os a uma revisão de velhas tradições fossilizadas e confortáveis. Meus temores foram infundados.

Pouco antes da inauguração, Márcia me levou a uma dessas sessões, que duravam o dia todo. Assistiram mais de cem professores da cidade, representando vários níveis educacionais. Arrastado pelo

entusiasmo, contradisse meu sentido comum e instinto de sobrevivência. Ouvi-me dizendo que se eu tivesse o poder, proibiria a palavra “ensinar” com castigo de prisão. Obrigaría todo o mundo a usar unicamente a palavra “aprender” para assim reorganizar todo o sistema pedagógico. Dito isso, pensei: agora me lincham. Mas não, a reunião terminou com aplausos e abraços. Estamos todos procurando a mesma coisa: melhorar um pouco nossa sociedade utilizando as nossas habilidades o máximo possível. É algo particularmente importante em um momento no qual os grandes poderes do mundo estão tentando conseguir o oposto.

Rapidamente, quero citar outra anedota da Bienal. Horas antes da inauguração, tive uma reunião final com o grupo de mediadores a cargo da seção titulada “Três Fronteiras”. Um dos mediadores perguntou, de uma forma muito simples e sem o pânico que eu teria no seu lugar, o que deveria fazer se alguém do público dissesse que não sabe o que é uma “fronteira”. Explicou que há pessoas que vem na Bienal, particularmente crianças, que às vezes não sabem que, cruzando certa linha traçada com cimento, ou um obstáculo natural como um rio ou um lago, do outro lado há algo que se chama Uruguai, ou Argentina, ou Paraguai.

Claramente, a esses efeitos, a própria Bienal já é outro país com o perigo de suas próprias fronteiras. A pergunta revelou que, como artistas, geralmente estamos nos dirigindo a um público muito particular, a uma abstração que tende a confundir-se com um setor intelectual da classe média. É uma definição que cria fronteiras e que exclui a maior parte de um público potencial. No entanto, a definição que o professor tem do que é o público é incluyente, abrange todos os presentes.

A tarefa fundamental deste simpósio é ver se podemos ampliar ao máximo a definição de público e sairmos do classismo artístico. Ver se podemos eliminar fronteiras e unificar esse público sem cercar a

criatividade. E para isso, mais do que trabalhar juntos, temos de conseguir converter-nos em **artistas educadores** e em **educadores artistas** a tal ponto que todos, absolutamente todos, estejamos trabalhando na mesma direção.

Arte e Educação

Bruce Ferguson *

* Crítico e curador independente, vem trabalhando internacionalmente há mais de 30 anos. Entre seus projetos recentes, destaca-se o planejamento de um novo instituto para mídia, arte e cultura, a ser anunciado em breve na Arizona State University. Reside em Nova York, EUA.

Este é um momento difícil, ainda que entusiasmante, para ser um jovem artista. Por um lado, o mundo da arte é hoje um vasto labirinto de oportunidades de carreiras. Provavelmente nunca houve um momento como este, em que tantos jovens artistas têm tantas oportunidades para se lançar, iniciar projetos e desenvolver suas carreiras profissionais. Por outro lado, o mundo da arte é um ambiente assustador e até bizarro, como um beco sem saída, cheio de chances perdidas, corrupção, manipulação e todas as excentricidades associadas a uma indústria desregulamentada (da qual a arte é apenas uma das mais óbvias). O mundo desregulamentado da arte abriga boa parte da extraordinária capacidade artística, acadêmica e empresarial. É também permissivo com charlatões e fraudes que podem até ter relação com as questionáveis atividades do colarinho branco. Por “desregulamentado” eu quero dizer que o mundo da arte não tem uma organização que de fato supervisione o comportamento profissional: ele é autorregulamentado, diferentemente, digamos, do que ocorre com o direito ou com a medicina. Isso representa uma força e uma fraqueza. O mundo das artes não tem um governo, ele reinventa e registra os seus atos livremente. É ao mesmo tempo democrático e dissimulado, discursivo e muito privado. É também cheio de mitos, dos quais o que mais resiste talvez seja a noção de vanguardismo com o seu peculiar peso moral. As consequências da vanguarda criaram a dissociação mencionada anteriormente pelo Sr. Gonzorga e a qual Luis Camnitzer referiu-se implicitamente em sua fala. Isso tudo provavelmente vem ocorrendo há pelo menos um século, mas é a abrangência do seu alcance, na primeira década do século XXI, o que diferencia o mundo atual da arte daquele mundo que veio antes, o que coloca os jovens artistas de hoje numa posição histórica inusitada e muitas vezes contraditória.

O alcance da arte, seu impacto e seu mercado global está se expandindo a uma velocidade exponencial. A diplomação de Mestres em Artes (MA – *Master of Arts*) e Mestres em Artes Visuais (MFA – *Master of Fine Arts*) produz milhares e milhares de pós-graduados por ano apenas nos Estados Unidos. A Bienal de Veneza foi inaugurada em 1895 como um evento singular, embora conectada a uma linha nacional e internacional de comércio industrial e de exposições de artes e ofícios. No momento de abertura da Bienal de Veneza deste ano, havia pelo menos 60 bienais de arte municipais ou nacionais significantes ensaiando suas estreias, assim como diversas outras menos conhecidas e menos importantes. A Bienal do Mercosul é certamente especial porque pergunta, a respeito de si mesma, “por quê?”. Soma-se a essa estatística simples, porém representativa: o vasto número de feiras de arte (quase uma por dia, num total de 282, segundo os meus cálculos – embora, como disse, não tenham proporções internacionais), um mercado em constante expansão (as mais de 400 galerias no bairro de Chelsea, em Nova Iorque, são sintomáticas, mas não chegam a compor um índice exaustivo), a explosão de museus privados (pensem em Miami, por exemplo), o número crescente de museus de consequências arquitetônicas mundiais esperando por preenchimento, os records do mercado de leilões em ascensão, um prolífico campo de financiamento de arte que imita os financiamentos mútuos ou as empresas de capital de risco, a abundância de publicações, as empresas de administração e consultoria de arte, os conselheiros de arte, os investidores ativos e também uma base extremamente vasta de coleções transnacionais. Considere-se também a imagem mais *hippie* e o alto *status* dos artistas da cultura popular (John Malkovich no papel de Gustav Klimt, Ed Harris como Jackson Pollock, Anthony Hopkins representando Pablo Picasso, Salma Hayek como Frida Kahlo, Nicole Kidman como Diane Arbus, o recente filme de Milos Forman sobre Goya, com Natalie Portman, e também os prêmios como o Turner e o Boss, que expõem artistas, celebridades etc. para o público em geral).

Esse ambiente cultural, combinado à ausência de qualquer reforma verdadeira na educação artística desde o movimento Bauhaus, no início do século XX, faz com que a ênfase dada pela 6ª Bienal do Mercosul para a discussão e contemplação do papel da educação artística, bem como à sua relação com a nossa recepção da arte, seja não apenas bem-vinda como também essencial e talvez até urgente.

Normalmente eu concentro minhas observações nos cursos de pós-graduação em artes, o que costumava considerar como uma área muito distinta da graduação, embora isso também esteja mudando rapidamente. Tenho a consciência de que meus comentários são feitos sob um ponto de vista local e que não representam uma posição dominante, mas acho que, de certa forma, são típicos ao menos da América do Norte. Essa ênfase ocorre por duas razões principais: em primeiro lugar, como diretor da Escola de Artes da Universidade de Columbia, eu administrei, por seis anos, uma escola de pós-graduação e sei mais sobre isso; em segundo lugar, trabalhei com a Anaphiel Foundation em Miami por dois anos tentando descobrir como deveria ser uma escola de pós-graduação no século XXI. Por último, trabalho atualmente com a Arizona State University em Phoenix para estabelecer um instituto de mídia, cultura e pesquisa, cuja abertura ocorrerá em breve, e que será chamado de F.A.R. (*Future Arts Reserach*).

Na primeira parte da discussão que proponho, vou concentrar a minha fala naquilo que percebo como as mudanças mais significativas no campo do ensino da arte na última década. Isso inclui a introdução de novas tecnologias, a disjunção entre a história da arte e o fazer artístico, bem como o tema da interdisciplinaridade e a criação de currículos com base nas necessidades pessoais. Essas alterações, quando instituídas e cuidadas, passam de alguma forma a possibilitar às escolas que preparem seus alunos para a participação no mundo artístico profissional do início do século XXI. Complementarei esses comentários com a discussão das minhas observações sobre as escolas europeias e os efeitos cumulativos dessas mudanças na nossa re-

cepção da arte. Mas falarei disso mais adiante, agora vamos às mudanças mais necessárias à educação artística, como eu as vejo.

Tenho a consciência de que os tecnófilos se sentem geralmente culpados por enfatizar a importância e onipresença das tecnologias da comunicação. No entanto, parece ainda justo dizer que pertencemos a uma geração imersa na informação e no entretenimento. Dos *iphones* ao *facebook*, *youtube*, *google*, *podcasts* e pornografia, as armas de distração em massa são o nosso mundo. Dois milhões de *spams* são enviados a cada segundo, o que significa cento e setenta e um bilhões de mensagens irrelevantes por dia. Se houvesse alguma luz de esperança possível nesse caos e confusão, eu diria que essa luz é o fato de que o mundo está se tornando ironicamente menos baseado no texto, menos baseado nas palavras. Eu gostaria de pensar que nós vivemos numa sociedade pós-letrada – uma sociedade do terceiro estágio, a qual eu acredito que devemos adotar. De maneira bastante realista, nossa noção de conhecimento está mudando da crença no texto e na linguagem para a crença nas imagens e nos sons – um retorno através das tecnologias da comunicação, como previu Marshall McLuhan no seu conceito de aldeia global. O *Google* pode escanear todos os livros do mundo, completando a missão impossível dos Enciclopedistas do século XVIII. Mas eles estão ainda apostando, provavelmente de forma errônea, que o mundo vai continuar a ler.

Num contexto em que estudos demonstram repetidamente o declínio dos níveis de alfabetização no mundo – mesmo no nível universitário –, a introdução de novas tecnologias para a comunicação é um componente essencial das escolas de arte do século XXI. Essas tecnologias afetam tanto o ensino quanto o aprendizado da arte e o potencial para uma nova estética. “Mídia e cultura” estão no centro da nova definição de alfabetização. O campo é dominado por artistas ou produtores culturais engajados na criação de novos modos de expressão, novas comunidades e novas culturas, geralmente através da troca de tecnologia e informação. Isso é óbvio para qualquer pessoa que tenha

menos de 20 anos, mas surpreendentemente não é assimilado nos currículos da maioria das escolas de arte, que mantém uma forte submissão aos valores, à mídia e, inclusive, às nomenclaturas que surgiram nos anos 60 (presumivelmente quando muitos professores eram estudantes).

Acompanhar a transformação tecnológica significa separar quase por completo a história e a prática da arte. As antigas distinções entre a arte erudita, a arte popular e os privilégios institucionais que acompanharam ou delinearão tais distinções estão sendo apagadas e destruídas pelos novos usos da mídia, e o mesmo ocorre com as hierarquias tradicionais de autoridade. A história da arte é uma disciplina tradicional e conservadora que abarca história e teoria. Raramente tem alguma relação direta com a inserção social ou pessoal da arte contemporânea no mundo. Ao contrário, vive de maneira confortável e hermética “no isolamento da linguagem”, como denomina o historiador Hayden White. A história da arte faz parte e abrange instituições modernas de alfabetização e de letras que contribuíram para o reforço da ilusão do progresso universal – uma comunidade acadêmica genérica que é tão baseada num objeto de linguagem quanto é o resultado da busca por fatos. Outra forma de dizer isso é através do *insight* de Umberto Eco, que diz: “As mesmas palavras que podem ser usadas para falar a verdade podem também ser usadas para contar uma mentira”.

A história da arte, como uma instituição guiada pelo texto, assim como as universidades, museus e bibliotecas que a apoiam e reforçam, devem agora competir na esfera de uma cultura popular dominada por fatores não-modernistas. A arte hoje é parte da “economia da atenção”, é o que o teórico cultural John Fekete chama de “cultura promocional”. A arte é uma marca que absorve tudo e também é um objeto, uma prática e uma experiência. As grandes mostras em museus, as lojas de *souvenirs*, os carros chamados Picasso e a imagem do homem de Leonardo da Vinci estão, hoje, constantemente no centro

de políticas deliberadas de urbanização e reurbanização. Quando o *Jeffrey Deitch Projects* lançou um chamado em Nova Iorque para divulgar jovens artistas, 300 deles apareceram em Soho para participar de um reality show no qual o vencedor ganharia uma exposição na galeria do projeto. A rejeição histórica da intelectualidade pelo popular, da baixa cultura pela alta cultura, não parece apenas cômica, mas também suicida. Al Gore ganha um Prêmio Nobel não por ser um cientista do meio ambiente, mas por ser um narrador de um filme premiado.

O reconhecimento, pelos artistas atuantes, de que a história intelectual está rapidamente enfraquecendo é um componente essencial da educação artística. Isso me foi demonstrado há pouco tempo atrás por um professor adjunto do programa de graduação em arte da *Cooper Union School* em Nova Iorque. Na primeira aula do outono deste ano, o professor perguntou ao grupo de Desenho Avançado: se vocês fossem abandonados numa ilha deserta, levariam consigo música ou todas as imagens de peças de arte já produzidas? Forçados a escolher entre uma coisa ou outra, TODOS os alunos – sendo experientes em arte, vejam bem – escolheram música.

Longe dessa conjuntura, a história da arte, tida meramente como falsa defensora da interdisciplinaridade nos programas de pós-graduação, encontra-se numa triste e inadequada posição. As pessoas têm razão quando dizem que o ensino da arte pode e deve estar relacionado a outras disciplinas. Os estudantes mais ambiciosos aproveitam o oferecimento de disciplinas que vão da filosofia à etnografia e a várias ciências. Em geral, nem as escolas de arte nem as universidades encorajam, de fato, esses cruzamentos ou o trabalho transdisciplinar, exceto no nível retórico. Na verdade, seria fácil dizer que, em sua estrutura, tal trabalho transdisciplinar é difícil e complicado, e que provavelmente representa uma ameaça burocrática e acadêmica para esse meio. Apesar da crescente colaboração de artistas com outros setores da economia – pensem em Olafur Eliasson, por exemplo – as escolas estão muito mal equipadas para lidar com esse impulso de

maneira autêntica. Cursos no estilo colcha de retalhos, sobre “isso e aquilo”, chegam, por vezes, a sobrepor as disciplinas, mas raramente a transdisciplinariedade ocorre de fato. Os novos currículos deveriam abranger esse ponto.

E por fim, a prática – o elefante branco da educação artística desde a metade do século passado. O cansativo *ping-pong* entre “prática” e “teoria”, e a quantidade quase infinita de formações linguísticas que surge a partir do conceito de desqualificação profissional, têm, ainda bem, ao menos uma consequência proveitosa. Em boas escolas, prática e teoria conduziram e contribuíram para a formação do currículo com base no saber necessário em programas de ateliê. Isso significa que, em vez de um corpo de conhecimento promovido de cima para baixo pelos guardiões do saber nas academias conservadoras tradicionais, as escolas avançadas ensinam os alunos a partir de suas necessidades individuais. Essas escolas veem a arte como um “campo metodológico” em vez de um “corpo de conhecimentos”. Vou repetir isso por ser a coisa mais importante que direi aqui, tais escolas veem a arte como um “campo metodológico” ao invés de um “corpo de conhecimentos”. As habilidades práticas, quando em relação ao meio e à mídia, são ensinadas com base naquilo que é necessário saber. Nos Estados Unidos, de escola para escola, de departamento para departamento, e mesmo de professor para professor, não existe mais um padrão de critérios para nortear as atividades práticas, se é que alguma vez existiram, com exceção das oficinas básicas de programação de software. Em outras palavras, há práticas que são absolutamente novas – ou o que corretamente chamamos de práticas adequadas.

Existe uma série de habilidades profissionais necessárias, muitas delas de caráter social, que são uma prioridade maior do que nunca: o desenvolvimento de redes de contato, as habilidades de fala e escrita, o planejamento fiscal, a supervisão de direitos de propriedade intelectual e, mais importante, a pesquisa, apenas para nomear algumas. Isso tudo combina com atividades de caráter fortemente prático, as-

sociado à conceitualização e montagem de exposições, o que desenvolve a capacidade dos alunos de transformar suas propostas para objetos isolados na experiência de exposições abrangentes, bem como a consciência do papel que o público de arte tem na receptividade das obras. Essas são práticas necessárias. Nesse sentido, as escolas de arte continuam, hoje, a ensinar práticas, levando em conta que essas são diferentes daqueles conhecimentos por muito tempo elogiados sobre “como desenhar”. Em alguns casos, tais práticas são ensinadas diretamente como parte de um currículo; em outros momentos, elas são expressas por profissionais aos quais os alunos são apresentados. De forma simplificada, assim como as artes se profissionalizaram, surgiu a demanda por mais práticas profissionais.

O crescimento da profissionalização que eu mencionei no começo está sendo direcionado por uma globalização sempre crescente da arte. Penso no número total de bienais, feiras de arte e galerias das quais falei no início desta apresentação. De minha parte, dou boas-vindas ao fato de que programas MFA (*Master of Fine Arts* – Mestre em Artes Visuais) estão, agora, mais diretamente ligados aos mercados, aos negócios, a curadores, a críticos e a colecionadores. Os alunos envolvidos em programas de pós-graduação, por terem ficado fora da escola durante algum tempo, se mostram comprometidos e não têm tempo a perder em suas vidas profissionais, fato evidenciado pelos seus retornos ao sistema educacional. Esses alunos estão dispostos a competir financeiramente no momento em que terminam seus estudos. Eles não são ingênuos ou simplórios, e as escolas estão, assim como eles, muito envolvidas com o mundo “real”. Como escreveu Jerry Salz, “O Mercado da arte é tão difundido que tolerá-lo ou condená-lo seria o mesmo que tolerar ou condenar o ar. Dizer ‘eu me recuso a participar do mercado’ equivale a dizer ‘eu me recuso a respirar o ar porque ele está poluído’”.¹ Fingir que isto não é importante, por outro lado, como muitos programas fizeram no passado, é irresponsável. Em escolas de arte e onde quer que seja, ainda existe, infelizmente, um grande número de pessoas, livros e pedagogias que

ênfatiza a noção de “sucesso” (ao menos em seu sentido contábil) como um sinal de *perda* de integridade ou *falta* de pensamento crítico. Essas atitudes são sutilmente reafirmadas por alguns modos de fazer arte, em especial, por exemplo, o chamado trabalho crítico sobre a cultura de consumo ou o trabalho feito em nome do público. Não é necessário dizer que muitos dos defensores de tais abordagens são professores nomeados, as únicas pessoas no mundo com contratos de emprego garantido, ou artistas bem de vida que podem fazer suas carreiras longe da presunção da crítica.

Ao visitar escolas europeias, descobri que a diferença evidente entre os nossos estudos e os estudos deles é que a abordagem é totalmente baseada em figuras carismáticas e no mito da educação “gratuita”. O que eles querem dizer com isso, com certeza, é que sua educação é comprometida com fundos governamentais. Ela não é apenas não-gratuita, mas, como consequência, os educadores e administradores europeus não têm nenhuma ideia do que realmente custa educar um aluno. Meu trabalho com várias universidades tem muitas vezes demonstrado a fatia decrescente dos recursos da grande torta educacional que vai para escolas de arte, e dali para os serviços, o ensino e a aprendizagem, uma vez que as disciplinas de gestão, administração e outras de prestígio garantem as suas partes. Com a demanda da União Europeia pela educação unificada, as escolas de arte deste continente estão por ver a introdução de currículos baseados em critérios transnacionais e os orçamentos fundamentados na produção, acabando com o longo reinado da pedagogia romântica.

Em resumo, minha impressão, a partir da comparação entre escolas, é a de que você nunca terá uma escola totalmente correta, e tudo o que você pode fazer é promover as melhores condições possíveis. Essas condições incluem o respeito pelos alunos como artistas, o oferecimento de práticas novas e necessárias, a introdução às correntes intelectuais contemporâneas e o intercâmbio entre colegas estudantes com estilos e ambições profissionais diferentes. Os alunos ensinam

outros alunos, durante a maior parte da experiência acadêmica, fato que não recebe o reconhecimento necessário, mas que sempre acontece. As figuras carismáticas são geralmente aquelas que cativam os alunos, onde quer que seja, e a educação – sendo algo evasivo – geralmente funciona melhor através da química desenvolvida pela relação professor/aluno, e não é uma relação que possa ou deva ser completamente institucionalizada.

Ao ver as escolas de arte como ambientes profissionais alinhados à profissionalização do mundo da arte, obrigadas a preparar seus alunos para carreiras de sucesso financeiro e crítico, a visão *hippie* das escolas de arte como ambientes seguros ou como monastérios onde os alunos são conduzidos ao fracasso, experimentação e exploração, é ultrapassada e perigosa. As escolas devem ser reconhecidas hoje pelo que elas são: entradas profissionais para o mundo profissional com a responsabilidade de guiar jovens artistas através do dilema de como, simultaneamente, aproveitar a história crítica e as novas possibilidades de carreira. As escolas de *business* mudam seu currículo conforme o modo em que o *business* é feito, e as escolas de arte devem ser flexíveis o suficiente para fazer o mesmo. Além do mais, como foi relatado de forma divertida pelo *Harvard Business Review* em 2004, “o MFA é o novo MBA (*Master of Business Administration*)”.

Mas isso não significa que o mercado é único fator determinante. A atenção e a compreensão do clima teórico que envolve as artes visuais continuam a ser um componente crítico da pós-graduação. A maioria dos artistas hoje trabalha a partir de um espaço pesado e carregado, assim não conseguem simplesmente adotar a visão (atualmente) convencional e confortável do papel crítico da arte – repetindo eternamente a ladainha da vanguarda sem questionar a sua elitização, os seus rituais aristocráticos e o seu *status* privilegiado. Esse mesmo conjunto de valores narcisistas, que muitas vezes comprometem a academia e outras estruturas e instituições de elite, absorve para si os seus próprios valores refinados em nome de um público de massa

anônimo que espera para ser libertado por tais *insights* e análises em nome de uma revolução que é sempre postergada. Claramente, em um mundo cético de todo o poder e autoridade no qual os artistas informados de hoje atuam, essas afirmações que vêm de cima para baixo têm pouca circulação.

Os jurados e os meios pelos quais a arte ganha vida são, é claro, vocês mesmos. São os contextos e os públicos que fazem das obras de arte, obras de arte. Com isso, eu quero repetir o que disse Marcel Duchamp em 1957: “Enquanto o artista pode gritar do alto de todos os telhados que ele é um gênio, terá que esperar pelo veredito do espectador”. Como sabemos pela charge dinamarquesa sobre Maomé, ou pelas imagens secretamente lançadas por Abu Ghraib, todas as imagens necessitam de um contexto para serem políticas. Elas devem ser assimiladas por alguém em função de seu impacto para serem valorizadas. É o texto anexado a elas pelo público, e a história que evocam pela reação, que as tornam obra de arte.

E se o contexto (em oposição às boas intenções ou posições políticas, propriamente ditas) faz da obra, obra até hoje, o mundo da arte está parcialmente completo. Existem simplesmente mais contextos para se trabalhar hoje. Ao não aderir a uma ideologia única ou a um meio ou mesmo a um desejo, os artistas oportunistas, otimistas ou não, podem circular livremente por contextos e neles buscar momentos oportunos. Algumas vezes isso ocorre em locais mais convencionais como em museus, ou mesmo chega-se ao ponto de alugar um avião para emitir mensagens flutuantes, como fez Victor Muniz. Outras vezes, são os trabalhos mais intangíveis possível, do ponto de vista performático, como os de Tino Seghal, que podem levar a uma epifania inesperada, mesmo em uma galeria comercial. De qualquer maneira, a melhor e mais interessante obra feita hoje me parece ser aquela baseada na abordagem da guerrilha, que não respeita quase nada, mas que tem material útil, informação histórica, fortes laços estéticos e imaginativos, compreensão total do contexto dos momentos de exposição e modos admi-

ráveis de aproximação com o público. Os artistas que trabalham dessa forma não resolvem as contradições, mas preferem uma abordagem do mundo inclusiva em vez de exclusiva. Como resultado, seu “sucesso” é um modelo tanto possível quanto útil. É o espaço para as escolas de arte nutrirem a consciência do ambiente contemporâneo e dos meios pelos quais a geração atual de artistas pode negociar.

Mesmo que os alunos sejam induzidos ao mundo real dos interesses fiscais, sociais e políticos, ainda assim não há garantias de uma carreira viável nas artes. De qualquer forma, eu acredito que o tópico das limitações e tentações mundiais é muito mais interessante e complicado do que o tópico da crítica distanciada e geralmente amarga de elite. Apesar de tudo, a poética de Samuel Beckett nos lembra de uma das verdades mais amargas e maravilhosas: “Fracasse de novo. Fracasse melhor”. Eu acredito, sendo assim, que o ensino que enfatiza a preparação profissional a partir do conceito e da teoria, se estendendo até a parte jurídica e administrativa, tem espaço na educação contemporânea. Mandar os alunos para o mundo para reinventar a roda, como geralmente ocorre, é deprimente e condescendente. Como dito por Hannah Arendt em 1977:

A educação é o ponto em que decidimos se amamos o mundo suficientemente para assumirmos a responsabilidade por ele e, ao mesmo tempo, salvá-lo da ruína a qual, exceto pela vinda dos novos e dos jovens, seria inevitável. A educação artística também é onde decidimos se amamos nossas crianças o suficiente para não as expulsarmos dos seus próprios projetos, não tirarmos das suas mãos a chance de tentar algo novo, algo ainda não previsto, mas prepará-las de antemão para a tarefa de renovar um mundo comum. (Hannah Arendt, 1977 p. 196)¹.

Ou, na linguagem mais direta de uma estudante da *Leadership Academy for Girls*, de Oprah Winfrey, na África do Sul: “A educação é uma ponte”.

¹ J. Saltz, “Contemporary Art Criticism: Interview with Jerry Saltz”, CAA News, January 2007 p. 6.

Da exposição para a escola: apontamentos do Unitednationsplaza

Anton Vidokle *

Berlin, 2007

“É evidente que nada que diga respeito à arte pode ainda ser considerado óbvio, nem sua vida própria, nem sua relação com o mundo, nem mesmo o seu direito de existir”.
Adorno, “Aesthetic Theory”

* Artista plástico. Participou de mostras como a Bienal de Veneza e a Bienal de Dakar. Com Julieta Aranda, fundou o e-flux vídeo rental. Foi curador do projeto Manifesta 6 e, atualmente, está trabalhando no projeto unitednationsplaza, em Berlim. Reside em Berlim e Nova York.

As exposições públicas de arte começam durante a Revolução Francesa. O que de fato ocorre é que o rei da França é despejado de sua casa, o Louvre, e executado juntamente com sua esposa. Pouco tempo depois, uma parte do palácio, o *Salon Carré*, é utilizada para a realização da primeira exposição integrada de pinturas e esculturas de artistas contemporâneos da época.

O público frequentador da mostra do *Salon Carré* é, de certa forma, o primeiro “público” real – um grupo composto por sujeitos-cidadãos que tinha recém reivindicado, violentamente, o poder político e instituído a Primeira República. Apesar desta exposição não conter nenhuma obra explicitamente política ou socialmente engajada, mas apenas pinturas tradicionais de paisagens, nus, motivos mitológicos ou temas religiosos diversos, eu acho que a experiência de ser capaz de entrar nesse palácio real foi explicitamente política e esteve intimamente ligada com a Revolução que estava acontecendo. Assistir a

essa exposição de arte talvez não fosse tão diferente do que ir a um hospital público, votar pela primeira vez ou visitar um ministério público – hábitos que passaram a fazer parte da organização política cidadã recentemente criada, do engajamento com a estrutura e administração das comunidades e da nova possibilidade de mudança através de meios políticos.

O importante aqui é que essa situação criou, ao mesmo tempo, posições e oportunidades completamente novas tanto para a prática artística quanto para as instituições de arte: a introdução do novo público passa a oferecer aos artistas o poder de transformar o modo como a comunidade é estruturada e organizada por um grupo de indivíduos engajados com a função crítica da arte. Não é por acaso que, apenas décadas depois, seguindo a Comuna de Paris, temos o surgimento de figuras como as de Courbet e Manet, que instituíram o paradigma da prática da crítica engajada, a qual seguimos até hoje. Para as instituições, o surgimento do público implica a transição de coleções que deixam de ser privadas para assumirem a ampla função social de modelar a opinião pública. Desta forma, ambos, artista e instituição de arte, passam a desempenhar uma posição definitivamente soberana. É interessante notar que tudo isso foi possível através de um simples processo de observação: o de olhar as peças de arte e as representações.

Para esclarecer melhor, a arte tem uma história muito longa: é mais antiga do que o iluminismo, provavelmente mais antiga do que a primeira articulação política ou filosófica. Os artistas do passado ocupavam papéis muito diferentes – de artesãos a ilustradores e decoradores da corte. No entanto, o meu comprometimento, assim como o da maior parte dos meus colegas e, provavelmente, de todo circuito artístico contemporâneo em que operamos, é com um tipo de prática artística baseada na figura soberana do artista e com a ideia de que uma obra de arte *tem* representação e *pode* transformar a sociedade.

As bienais, enquanto exposições de arte de larga escala, constituem uma boa parte dessa trajetória histórica.

No entanto, algo mudou, e talvez essa seja a razão pela qual tenha ocorrido uma enorme proliferação de palestras, painéis e simpósios sobre a função pública da arte, sobre o valor das bienais, o quanto elas podem ser melhor ou significar mais. Parece-me que algo se perdeu nesse amplo projeto e acho que isso tem a ver com o desaparecimento do público. Nos anos 80, Martha Rosler observou que o público, no sentido de sujeitos-cidadãos engajados com uma organização política, estava sendo substituído por um tipo de público meramente espectador¹. Se eu a compreendo corretamente, a diferença está na natureza do engajamento e nas novas possibilidades que o termo permite. Neste sentido, o público espectador é constituído por consumidores de lazer e espetáculo que não têm uma organização política, meios ou interesse em mudar a sociedade (“o meu voto realmente importa?”). Acredito que isso que Rosler começou a observar nos anos 80 é hoje um fato consumado: enquanto o público espectador de arte cresce enormemente, desaparece o público engajado. Certamente, muitos vão discordar dessa opinião. No entanto, enquanto caminhava recentemente pela feira de arte Frieze, em Londres, reparei como essa situação passou a ser uma regra: milhares de peças de arte sendo apresentadas para milhões de pessoas que se moviam entre elas sem que houvesse qualquer relação entre as pessoas e as obras, qualquer noção de como os objetos chegaram lá, o que os unia, o que era aquela exposição, e por que estávamos lá – uma situação em nada diferente daquela que ocorre no *Tate Modern* ou em qualquer outra exposição de arte atualmente.

Além do mais, do ponto de vista do artista, essas afirmações sugerem um problema bastante sério: a prática artística, hoje, é amplamente atribuída a um modelo operacional em que o artista é alguém capaz de produzir um objeto de arte, uma imagem ou uma situação que é influente em grupos de indivíduos que, por sua vez, podem influenciar o modo como

¹ Em inglês, *audience*. N.T.

suas comunidades são organizadas através do exercício da sua ação política. Mesmo que isso não ocorra com toda a obra de arte, o que define a lógica subentendida na prática da arte moderna e contemporânea é, na minha opinião, a potencialidade desse efeito transformador. O que aconteceria se o público deixasse de existir e o ciclo transformador ficasse incompleto, mesmo que potencialmente? O artista voltaria a desempenhar algum papel histórico anterior de comediante ou produtor de artigos de luxo? Eu, particularmente, teria grandes dificuldades em voltar a um papel desses. Deve haver algum tipo de fidelidade à crença de que uma posição muito menos insípida tem sido possível por algumas centenas de anos... Ainda assim, como alguém recupera a representação artística na ausência do público? Creio que o projeto Unitednationsplaza pode apontar alguns modelos e direcionamentos.

O Unitednationsplaza é uma exposição-escola. Sei que a definição parece contraditória, mas ainda assim essa é a única forma de descrever o projeto, que começou como Manifesta 6, na Bienal Européia de Arte Contemporânea, sediada em Nicósia, capital do Chipre, no outono de 2006. Apesar de ser artista e não curador, fui convidado para fazer parte da equipe curatorial que desenvolveu o conceito do Manifesta. Nosso questionamento, naquela ocasião, era: por que outra bienal? A incrível proliferação e monotonia desses eventos fazem com que eles percam o sentido. Para superar isso, justificar sua missão social e seus orçamentos, muitos prepararam mostras de arte de nível cada vez mais retórico, que raramente poderiam cumprir (o exemplo mais recente é o uso de trechos de *O Estado de Exceção*, de Giorgio Agamben, em campos de concentração como ferramenta promocional para a Documenta 12). Sendo assim, nossa proposta era suspender a exposição e usar os fundos e a rede criada pelo Manifesta 6 para começar uma escola de arte temporária no Chipre. A escola deveria ser estruturada em três partes das quais eu era responsável por uma.

Havia vários motivos pelos quais estávamos interessados em um modelo de escola de arte em vez de exposição de arte. As escolas são

alguns dos poucos lugares onde se encoraja a experimentação, se dá ênfase ao processo em vez do produto. As escolas são também instituições multidisciplinares por natureza, onde o discurso, a prática e a apresentação podem coexistir sem que se privilegie uma em detrimento da outra (o Instituto de Artes Staedelschule, de Frankfurt é um ótimo exemplo por possuir um excelente programa de preparação de artistas, um instituto teórico que organiza simpósios e publicações e também um programa de exposições públicas no espaço Portikus – todos igualmente importantes). Finalmente, a escola de arte é um espaço-chave onde a prática artística e o significado de ser artista é continuamente redefinido. Na história recente, escolas como Bauhaus ou o Black Mountain College provavelmente causaram mais impacto na arte do que qualquer exposição. Nenhum país no Oriente Médio tem uma academia de arte avançada.

Nicósia é uma cidade dividida em duas comunidades, uma grega e outra turca. Depois de décadas de tensão étnica e muita violência entre ambas as comunidades, as Nações Unidas criaram entre elas uma zona tampão monitorada. Enquanto o lado grego, mais amplo, clama para si a República do Chipre oficial, o norte turco é um estado separado, não-reconhecido por grande parte do mundo e que vive semi-isolado. A escola Manifesta deveria funcionar nos dois lados da cidade, mas as autoridades locais cancelaram abruptamente o projeto e nos despejaram seis meses antes da abertura.

Após o cancelamento, conversei com o grupo de artistas e escritores com quem eu trabalhava - Boris Groys, Martha Rosler, Liam Gillick, Walid Raad, Jalal Toufic, Tirdad Zolghadr e Natascha Sadr Haghghian – e decidimos que era importante realizar o programa que tínhamos desenvolvido como um projeto independente, mesmo sem a bienal.

Berlim surgiu como uma localização central para todos os participantes da Europa, Oriente Médio, Leste Europeu e outros locais. Berlim também é uma das cidades menos caras da Europa. Juntamente com

o arquiteto Nikolaus Hirsch, encontramos um pequeno e discreto edifício localizado atrás de um supermercado na United Nations Plaza (antiga Lenin Platz) em Berlim Oriental. Ao pegar emprestado o nome do endereço físico, o Unitednationsplaza abriu com uma conferência intitulada “História dos Fracassos Produtivos: da Revolução Francesa ao Manifesta 6”, em 6 de outubro de 2006.

A estrutura do Unitednationsplaza era dissimuladamente simples: uma série de seminários, conferências, palestras, exibição de filmes e performances ocasionais com foco na arte contemporânea, de estilo universitário, e que ocorreram ao longo de um ano. Como uma exposição pública, o Unitednationsplaza esteve aberto a todos que o procuraram, apostando agressivamente na presença do público através de propaganda local e internacional. Projetou o seu conteúdo mesmo sem apresentar objetos de arte – diferente do que ocorre com exposições de arte. Em vez de palestras ou discursos de artistas, ocorreram seminários bastante longos, que às vezes se estenderam por diversas semanas, todas as noites, inclusive durante sábados e domingos. No total, ocorreram seis seminários nesse estilo sobre diversos tópicos: desde o papel da religião na condição pós-comunista, a história do vídeo-arte como mídia social, a viabilidade das estruturas discursivas, as possibilidades de arte em contextos de guerra, a produção de imagens depois do Iluminismo, entre outros. O Unitednationsplaza também apresentou diversos filmes e performances e abrigou a Biblioteca de Martha Rosler durante os meses de verão. No porão do prédio ocorreu o *Salon Aleman*, um trabalho na forma de um bar aberto ao público, montado por diversos artistas envolvidos no projeto e que abria esporadicamente.

Certamente isso tudo demandou bastante tempo do público, além de forçar a articulação de algum posicionamento em relação ao projeto. Mas, reciprocamente, o projeto ofereceu a todos que participaram um suporte, uma possibilidade de apropriação da situação na qual o espaço, os convidados e o conteúdo se tornaram seus para que fizes-

sem valer. Eu diria que a possibilidade de se ter esse apoio permite um tipo de engajamento produtivo que ainda é possível, se os espectadores tiverem uma alternativa, e os papéis tradicionais de instituição, curador, artista e público forem problematizados. A meu ver, isso significa que o público engajado pode ser reavivado e que a modalidade da prática crítica de arte pode ser preservada, dadas algumas mudanças no modo como a arte é concebida e construída.

Na semana passada, depois de encerrar o projeto, recebi esta carta de algumas pessoas que participaram da maior parte das atividades do Unitednationsplaza:

“... começamos pensando no Unitednationsplaza como uma forma sem conteúdo, um espaço acolhedor sem qualidades, o que não indicava falta de responsabilidade, mas ao contrário, indica uma intensa responsabilidade no sentido mais ético, ou seja, uma responsabilidade por aquilo do qual você não pode ser responsável. Você conseguiu abrir e manter um espaço sem um julgamento explícito sobre seu conteúdo final; você permitiu que esse local fosse simples e profundamente desafiador; você fez com que seus convidados assumissem a responsabilidade pelas suas decisões de um modo diferente, no qual as formas convencionais não os desafia a fazer. De certo modo, você construiu uma versão ampliada do método de análise e testes de Slavoj Žižek's (que ele considera facista, mas também engraçado, e o único exame verdadeiramente ético) em que ele faz os alunos levantarem ambas as perguntas e as respostas. Ao recusar simples convenções, você fez com que os seus colaboradores se posicionassem em vez de simplesmente tomar o espaço. Nós imaginamos que você tenha tido que negociar com uma ampla gama de reações, incluindo a resistência. E não é fácil suportar o fardo de culpa e crédito. Queremos que você saiba que nós vemos o tipo de indiferença amigá-

vel que você cultiva como uma das posições políticas mais interessantes e produtivas que estão à disposição para a prática neste momento. Tem sido um privilégio testemunhar o seu experimento neste ano.

Algumas ideias sobre Arte e Educação

Harrell Fletcher *

Aproximem-se

* Artista e professor de Artes na Portland State University, Oregon, EUA. Trabalhou individualmente e como colaborador em uma série de projetos interdisciplinares e engajados socialmente por mais de quinze anos. Na 6 Bienal do Mercosul, participou como artista da Mostra Zona Franca. Reside em Portland, EUA.

Eu estava ministrando um *workshop* de uma semana em uma faculdade de arte em Odensen, na Dinamarca. Os alunos de lá diziam que a cidade não era nada interessante, então eu pedi a eles que sássem e encontrassem alguém da cidade que desejasse falar por 10 minutos sobre algum tema de seu interesse. Depois, todos foram até a faculdade e se apresentaram um após o outro, o que durou cerca de quatro horas. A tarefa dos alunos era recepcionar e apresentar as pessoas que tinham escolhido. Os assuntos apresentados pelos convidados incluíram: cuidados com a saúde, trajetos de ônibus, *skate*, mergulho, como lustrar móveis, redes sociais invisíveis, música na rua etc. Ficamos todos muito surpresos com a variedade de assuntos que existia na pequena cidade. Quase todas as apresentações foram, de fato, muito interessantes. Desde então, tenho usado a mesma estratégia em eventos semelhantes em Londres, Nova Iorque, Austin, entre outras cidades, e apresentado uma sequência de mostras como parte da exposição itinerante “Guerra Americana”, que é focada especificamente em pessoas falando sobre suas experiências ligadas à guerra.

Aprendizado Coletivo

Eu leciono na *Portland State University* (Universidade do Estado de Portland), no Oregon, e iniciei uma das minhas disciplinas atuais pedindo que cada aluno contasse sobre sua história de vida para os

demais. Demorou três aulas para que ouvíssemos todas as histórias, mas eles revelaram coisas muito interessantes que não surgiriam em outras apresentações mais superficiais. A partir das conexões que os alunos fizeram, organizamos uma série de saídas de campo para diferentes lugares: um hospital de veteranos de guerra, um jardim de infância alternativo, uma república de estudantes universitários, uma aula de geometria de segundo grau, um centro comunitário de indígenas americanos, uma estação de rádio, entre outros. A partir dessas experiências, os alunos foram divididos em grupos para desenvolver projetos, entre os quais um programa de rádio sobre avós e uma série de palestras que ocorreram na sala de uma república. Nem todas as saídas de campo foram transformadas em projetos, mas, com certeza, valeram como experiência. Vejo o método como uma forma de diminuir meu papel de autoridade na sala de aula. Em vez disso, dividimos a função de autoridade e passamos, assim, a aprender coletivamente.

Pesquisa de Projeto

Meu trabalho funciona assim: geralmente sou convidado a desenvolver um projeto em lugares, como um centro de arte, uma galeria universitária ou algo do tipo. Na sua maioria, são locais nos quais eu jamais teria ido se não fosse por uma dessas ofertas. Exemplos incluem o leste do Kentucky, a Croácia, o Vietnã, Hartford, Connecticut, Houston, entre outros. Eu uso essas oportunidades de viagem para aprender sobre os lugares que visito, e o meu aprendizado pode ocorrer de diversas maneiras. Posso ler alguns livros ou assistir a algum documentário sobre o local e tentar imaginar um projeto a partir dessas fontes de informação. Ou posso simplesmente ir até o lugar, dar umas voltas e conversar com algumas pessoas que eu encontrar pelo caminho. Por vezes, acabo trabalhando com algumas dessas pessoas que encontro durante um projeto e passo a me aprofundar sobre as suas vidas. Considero isso uma vivência inicial, um aprendizado

de primeira mão, e a pesquisa em livros e filmes se torna um aprendizado secundário. Eu gosto das duas formas, mas o mais interessante para mim é saber que sozinho eu jamais aprenderia as coisas que aprendo – no início, eu me permito fazer com que o direcionamento da minha pesquisa esteja fora do meu próprio alcance. Ainda assim, faço uma descrição detalhada de tudo aquilo que estou inclinado a fazer e com o que devo gastar mais tempo, escolhendo apenas as coisas que me pareçam interessantes. Algumas vezes, quando termino o rascunho da pesquisa, faço com que alguns aspectos dela virem projetos para que o público os conheçam. Quero compartilhar aquilo que acho interessante. É mais ou menos como recomendar um restaurante ou um filme que você gosta, mas no meu caso, pode acabar virando um vídeo feito em um posto de gasolina baseado em “Ulisses”, de James Joyce, ou uma exposição sobre a Guerra do Vietnã com base em um museu de guerra do país.

Fotografia e não fotografia

Meu pai sempre gostou de chamar a atenção para coisas; ele apontava o dedo, por exemplo, para uma árvore, um prédio, uma nuvem, e falava sobre aquilo que sabia a respeito delas. Quando eu tinha mais ou menos dez anos, meus pais me compraram uma câmera 35mm usada e eu comecei a fotografar. Percebi que essa era uma maneira de apontar para as coisas que eu achava interessantes e depois capturá-las para mais tarde falar sobre elas, como o meu pai fazia. Quando estava com a câmera em minhas mãos, o mundo se transformava num lugar visualmente mais interessante. Acho até que o mundo não mudava, mas eu me tornei mais sensível em relação ao que me interessava. Continuei a fotografar e ver o mundo em termos de possíveis fotografias durante as décadas seguintes. Daí, eu decidi que não precisava mais de uma câmera e que eu poderia simplesmente andar e ver coisas interessantes sem o equipamento fotográfico. Algumas dessas coisas que eu vejo, de uma forma ou de outra, acabam se

transformando em projetos. De maneira geral, vejo o meu trabalho artístico basicamente como um ato de apontar para coisas que acho interessantes e que, dessa forma, outras pessoas possam também perceber e apreciar.

Educação Experimental

Durante o curso de graduação na *Humboldt State University* (Universidade do Estado de Humboldt), que fica em uma pequena cidade *hippie* no norte da Califórnia, cursei uma disciplina com o professor Bill Duvall, que tinha co-escrito um importante livro sobre meio ambiente chamado *Deep Ecology* (“Ecologia Profunda”). A disciplina se chamava “Educação Experimental”. No primeiro dia de aula, Bill Duvall pediu que cada aluno escolhesse uma atividade física ao ar livre para ser realizada durante os períodos de aula ao longo do semestre. Alguns escolheram surfar; outros, andar de bicicleta; outros decidiram andar de caiaque. Eu optei por andar sob trilhos de trem. Me tornei muito bom nisso e, no final, já completava longas distâncias sem cair; podia correr, pular de um trilho para outro, rodopiar, e andar sobre eles com os olhos fechados. O grupo ficou sem se ver até a última semana do semestre, quando nos encontramos num acampamento para conversar sobre as experiências de cada um em suas atividades. Lembro frequentemente daquela disciplina, mas todas as outras, com suas provas, trabalhos e debates, foram esquecidas há muito tempo.

Aprendizado no campo

Dois anos depois do meu Mestrado em Artes Plásticas (*Master in Fine Arts - MFA*), voltei à faculdade para assistir a uma aula de agricultura orgânica na *UC Santa Cruz* (Universidade da Califórnia em Santa Cruz). Eram quarenta alunos vivendo juntos em barracas numa

fazenda de oito hectares situada no campus universitário. Durante a maior parte do tempo, realizávamos o trabalho pesado, mas, ainda assim, essa experiência foi muito melhor do que qualquer programa educacional do qual eu já tivesse participado. Hoje em dia, maior parte daquilo que eu faço como professor de arte não é baseado na minha formação artística, mas sim na educação que tive no campo.

Abordagens abertas

O mundo das artes dá muita ênfase à originalidade. Os artistas compram essa ideia e, mesmo que sejam influenciados por outras pessoas, fingem que não o são. As galerias promovem a originalidade e estimulam os “estilos próprios”, a criação de raridades e o estrelato. Posso entender o motivo pelo qual as galerias preferem esse estilo de fazer negócios: porque ele permite a elas aumentar os preços e gerar demanda. Mas, para os artistas, não existe nenhum benefício real nisso. A ênfase na originalidade acaba por reprimir as formas verdadeiras de trabalho que ocorrem através da adaptação e da hibridização, criando um ambiente no qual os artistas sentem que devem proteger e manter em segredo seus processos criativos ao invés de compartilhá-los livremente e sentirem-se bem com isso – o que eu acho que seria muito mais saudável tanto para os indivíduos quanto para o sistema.

Prática Social X Prática de Ateliê

Permitam-me definir a “arte” como algo a que todos, artistas e espectadores, chamam de “arte”. Chamar algo de “arte” não torna a arte eterna, mas apenas enquanto estiver sendo apreciada como tal. Da mesma forma, discordo de Beuys quando diz que todo mundo é artista. Acredito que todos têm o potencial para ser artista. Se uma pessoa quer ser artista, até onde sei, ela pode ser artista, e isso independe de qualquer reconhecimento oficial. Definitivamente, você não precisa

de um título acadêmico para se tornar um artista. A maioria dos meus artistas favoritos não tem títulos acadêmicos.

Acredito que um artista é aquele que consegue fazer tudo o que quiser (dentro de seus próprios limites – financeiros, legais, éticos, psicológicos). Outras profissões ou atividades não têm o mesmo grau de liberdade. Os dentistas precisam fazer o trabalho dentário, os treinadores de cães devem treinar cães, e assim por diante. Essas profissões podem ser divertidas ou não; no entanto, determinam o que as pessoas precisam fazer até que decidam fazer algo diferente. Os artistas podem fazer projetos sobre odontologia, cachorros ou qualquer coisa que queiram a qualquer momento. Podem também fazer outra coisa logo em seguida ou ao mesmo tempo, sem deixar de serem artistas.

A Prática Social em relação à arte pode ser vista como tudo aquilo que não for prática de ateliê. Por prática de ateliê eu me refiro à forma dominante de se fazer arte – aquela em que o ateliê é usado para desenvolver interesses pessoais sob forma de pintura, objetos, fotos, vídeos ou algo a que se possa facilmente atribuir valor comercial através da forma. A intenção da prática de ateliê, assunto pouco comentado, é levar a obra a uma badalada galeria comercial, reproduzi-la em revistas de arte e, eventualmente, torná-la parte de coleções de museus, o que faz do artista uma celebridade e paga todas as contas. Essa é a isca que mantém a abordagem dominante, viva e pulsante, mesmo que pouquíssimos artistas de ateliê cheguem algum dia a ter o seu trabalho exposto. Muitos deles desistem e buscam outras formas de pagar os seus empréstimos estudantis.

Recentemente, eu iniciei um programa de Prática Social no curso de Mestrado em Artes Visuais na Universidade de Portland. No momento, existem oito alunos matriculados. Eles não têm ateliês como os demais alunos de mestrado; ao invés disso, compartilham uma oficina e o espaço da sala de aula. Hoje, estamos procurando uma versão desses espaços que seja a mais pública possível, na for-

ma de um prédio autossustentável, portátil e movido a energias alternativas, que possa se situar em diferentes locais da cidade, como áreas desocupadas e escolas primárias. Os alunos têm aulas com outros colegas de ateliê de mestrado e também se dedicam a diversos projetos colaborativos na cidade de Portland (muitos sem fins lucrativos), concorrendo a projetos de arte em outros lugares e também desenvolvendo suas práticas sociais individualmente. Estou tentando mostrar que os artistas podem realmente ter carreiras sustentáveis e sustentadas pelo público, o que não é possível enquanto as galerias comerciais forem priorizadas e tidas como o principal sistema no qual os artistas tentam se encaixar. Até então, o programa está indo muito bem.

Espaços de aprendizado

Gosto de ler as publicações das décadas de 1960 e 1970 sobre educação alternativa para crianças. Um dos meus escritores preferidos se chama John Holt. Ele escreveu um ótimo livro chamado *How Children Learn* (“Como as Crianças Aprendem”). Vinte anos depois, ele revisou o livro e adicionou alguns comentários à sua margem. O autor achou que boa parte do que tinha escrito vinte anos antes já não fazia mais sentido. Mas uma das coisas com a qual continuou concordando foi o fato de que as salas de aula tradicionais não foram pensadas como ambientes de aprendizagem. Isso porque as crianças são divididas por idade e obrigadas a permanecerem sentadas, sem se mexer e sem conversar, a menos que levantem a mão e sejam autorizadas a repetir o que o professor já disse. Holt afirma que um ambiente de aprendizagem, ao invés disso, deveria ser aquele que misturasse as idades e vivências em um só lugar para que as pessoas pudessem aprender umas com as outras através de atividades e conversas. Segundo ele, esses aspectos não podem ser deixados de lado. Em livros posteriores, Holt descreve as escolas tradicionais como prisões ao contrário de locais de aprendizagem. E eu estou de acordo.

Criando obras acessíveis para todos os públicos

Quando eu era mais jovem, gostava produzir um tipo de arte subjetiva, tão subjetiva que eu mesmo não tinha ideia de que se tratava. Se alguém me perguntasse sobre seu significado, eu diria que a minha intenção era justamente ver a interpretação do observador sobre o trabalho. Mas agora, na verdade, eu acho que essa era uma maneira de não saber o que e por que eu estava produzindo. Então, me dei conta que seria bom não apenas compreender o meu próprio trabalho como também torná-lo compreensível para o público leigo em arte. Mesmo que eu nunca tenha sido ensinado a pensar dessa forma, a ideia não pareceu ser muito difícil de seguir. Uma das minhas abordagens preferidas é trabalhar com uma ou mais pessoas que eu venha a conhecer no local onde farei uma exposição. Dessa forma, elas se sentem importantes no projeto e chamam as suas famílias e os seus amigos para assisti-las. Trabalhar com essas pessoas me faz evitar produzir coisas subjetivas. Pelo contrário, acabei encontrando maneiras diferentes de realizar projetos bastante engajados e objetivos. O trabalho é interessante e complexo não pela maneira como é realizado, mas porque as pessoas com quem trabalho são interessantes e complexas (como todos nós). Tudo que sou capaz de fazer é colocar as coisas no contexto da arte, o que faz as pessoas considerá-las de formas diferentes.

Múltiplas maneiras de se interpretar a mesma experiência

Eu gosto da arte que pode ser apreciada de maneiras distintas. É como passear sozinho por uma floresta trilhando um caminho emocionante e objetivo, mas também abstrato, e depois passear pela mesma floresta com um amigo botânico que lhe conta tudo sobre as plantas, seus nomes, suas origens etc. Eu gosto muito das duas experiências. Nenhuma é melhor que a outra, são apenas diferentes. É isso que torna arte tão especial.

Walter

Passsei dois anos fora, entre a faculdade e a minha pós-graduação. Por um ano, eu viajei pelo país inteiro e fui até o México com a minha camionete, parando ao longo do caminho para dormir no sofá da casa de amigos e familiares. No ano seguinte, morei em Los Gatos, na Califórnia, e trabalhei em um curso extracurricular de uma pequena escola primária nas Montanhas de Santa Cruz. Lá, realizei projetos de arte com alunos desde o jardim de infância até a quinta série do primeiro grau. Reparei imediatamente que as crianças do jardim de infância eram todas artistas interdisciplinares, não tinham medos e eram muito motivadas. Constatei que ocorria uma lenta regressão na medida em que as crianças iam ficando mais velhas. Quando chegavam à quinta série, geralmente só um aluno em cada turma era considerado pelos colegas como um artista, e isso porque ele ou ela podia desenhar “realisticamente”. O resto das crianças estava convencido de que não tinha nenhuma habilidade artística.

Uma das crianças do jardim de infância com quem eu trabalhei se chamava Walter. Ele era a menor criança de toda a escola e também era, visivelmente, a mais inteligente. De alguma forma, ele aprendeu muito bem a multiplicar e dividir, e os alunos mais velhos adoravam lhe dar equações complicadas para resolver esperando que ele viesse com as respostas, que estavam quase sempre corretas. Tive péssimas experiências com matemática quando eu era criança, e como os alunos da quinta série que perderam seu senso artístico, eu perdi qualquer noção de que era capaz de ir além da matemática básica. Mas Walter queria enfrentar mais desafios de matemática e isso não estava sendo suprido pelas suas aulas de jardim de infância. Então, eu pedi para o meu amigo matemático, Cleveland, que me explicasse um pouco de álgebra básica. Cleveland é um professor concentrado e paciente, e logo eu me vi muito animado com a matemática e com minha motivação principal, que era ser capaz de passar aquilo que estava aprendendo para o Walter.

Quando vieram os projetos de arte para as crianças, eu tentei manter isso de forma simples. Eu gostava de fazer livros, então mostrei para meus alunos como se faziam. Walter ficou particularmente animado com a atividade. Todo dia ele produzia novas séries de desenhos com temas específicos como, por exemplo, insetos, dinossauros, fantasmas, monstros, animais encontrados na África, entre outros. Ele, então, me ditava o texto e o título e grampeava tudo junto. Daí, saía pelo pequeno campus e fazia com que todos olhassem o seu livro. As crianças paravam os jogos de basquete e se reuniam para folhear a última criação de Walter. Depois de ter mostrado para todo mundo, ele descartava o livro com total desinteresse (eu resgatava vários do lixo) e começava a especular sobre o assunto do próximo livro.

Reparei que Walter estava preenchendo um sistema total de partes que são cruciais para processo artístico. Ele determinava um tema de seu interesse, como insetos, por exemplo, e expressava seus sentimentos sobre o assunto através de desenhos e de textos, depois saía para compartilhar o seu produto com o público. Não havia outros fatores e outras motivações; ele não tinha interesse em usar o seu trabalho para entrar na fase de alfabetização ou para conseguir uma apresentação em galeria de arte, tampouco queria fazer algo para ser publicado na revista *Art Forum*. Percebi que eu também havia começado de maneira semelhante ao Walter quando passei a me interessar por fazer arte, mas em algum momento, ao longo do processo, aquele sistema tinha sido burlado. Decidi parar de fazer arte por um tempo e, na medida em que novos projetos surgiam para mim lentamente, tentava compará-los com o processo que Walter utilizava, assim ficou mais fácil decidir se deveria aceitá-los ou não. Tem sido difícil manter o grau de simplicidade e integridade de Walter, mas esse é sempre um dos meus objetivos.

Aprendendo a amar-se mais

Em 2002, comecei um projeto de redes colaborativas chamado “*Learning To Love You More*” (“Aprendendo a amar-se mais”) com a cineasta Miranda July. Miranda e eu criamos o que chamamos de “tarefas” do tipo “Escreva sua História de Vida em Menos de um Dia”, “Fotografe Embaixo da Sua Cama”, e “Descreva o seu Governo Ideal” etc. Pessoas do mundo inteiro responderam fazendo o que chamamos de “relatórios”, que é o resultado dos depoimentos. Esses relatórios são arquivados no *site* para que as pessoas possam ver e comparar a contribuição de todos. Neste momento, temos mais de sessenta depoimentos (o número continua a aumentar) e mais de 5000 pessoas já participaram fazendo seus relatórios. A ideia é que, às vezes, é bom não ter de se preocupar em ter uma ideia, e, ao invés disso, concentra-se na experiência. Para nós, os depoimentos enviados funcionam como receitas que as pessoas podem querer seguir no início e depois, quando se sentirem mais seguras com os resultados, possam seguir cozinhando à sua própria maneira. Ou para aqueles que não desejam expressar suas próprias ideias, que possam realizar outras tarefas. É como uma aula de *yoga* na qual você segue um professor que ensina uma variedade de diferentes posições, mas quando todos estiverem fazendo, por exemplo, a *Downward Dog*, cada um pode fazer a sua própria versão dessa posição. Pessoalmente, eu gosto muito de fazer aulas de *yoga* porque, por algum motivo, eu não consigo praticá-la sozinho, mas o fato de ter exercícios prescritos sempre fez com que eu me sentisse de bem com a vida.

Tia Grace

No meu primeiro ano de faculdade, fiz um livro fotocopiado com uma longa transcrição da entrevista que fiz com a minha querida tia Grace quando eu a visitei num asilo de uma pequena cidade de

Oklahoma, um pouco antes de ela morrer, com noventa e oito anos. Uma das pessoas, para quem eu dei uma cópia do livro da tia Grace, me disse que o levou para sua casa durante as férias de inverno e mostrou para sua mãe. Ela me contou que a sua mãe leu o livro e que se apaixonou por ele. Aquilo me fez parar. Eu queria que as mães gostassem do meu trabalho? Por um segundo aquilo pareceu meio chato. Mas depois de refletir um pouco mais, percebi que sim, que eu queria que mães gostassem do meu trabalho. Eu queria que todos os tipos de pessoas adorassem o meu trabalho e que também sentissem diferentes emoções com relação a ele.

O Dilema e a Solução da História da Arte Contemporânea

Nos últimos dois anos, tenho tentado fazer com que a Universidade de Portland ofereça uma disciplina de História da Arte Contemporânea com foco apenas em trabalhos feitos no século 21. Não sei por que isso parece uma tarefa impossível para aqueles que ensinam História da Arte. No ano passado, a professora era uma ótima pessoa, mas era incapaz sequer de abordar a década de 1990 durante as suas aulas. Este ano buscamos uma nova professora. Eu a encontrei e expliquei que eu não queria que ela sequer mencionasse as décadas de 1970, 80 e 90, a menos que tivesse relação com algo produzido na primeira década dos anos 2000. Também pedi que ela não usasse livros teóricos e que não tentasse categorizar a arte por tópicos. Ao invés disso, solicitei que apenas mostrasse uma variedade de artistas e trabalhos produzidos a partir do ano 2000 e depois discutisse sobre eles com a turma. Isso provou ser muito difícil, ela começou com os anos 70, pediu aos alunos que comprassem livros teóricos publicados antes de 2000 e dividiu a matéria em várias temáticas. Uns dez alunos da graduação abandonaram a aula com o meu consentimento e prepararam as suas próprias aulas. Eles criaram um *blog* com *links* para *sites* de arte contemporânea, passaram a trocar leituras e textos escri-

tos e também a organizar os seus debates sobre a matéria. Periodicamente, eu devo conferir as suas atividades e, até agora, me parece que estão indo muito bem.

Três aulas

Ministrei uma disciplina no ano passado na qual fiz com que todos os alunos encontrassem um departamento na universidade que não fosse o de Artes, e que achassem alguém lá, um professor, um estudante, um funcionário, e perguntasse se ele, aluno, poderia se tornar um artista residente daquele departamento. Então, os alunos se tornaram artistas residentes no departamento de estudos africanos, no departamento de ciências, no departamento de música, no departamento de psicologia, no departamento de análise de sistemas etc. Eles passaram as aulas aprendendo e fazendo projetos para aquele departamento. Periodicamente, a turma toda fazia uma excursão por todos os departamentos e via o que cada um andava fazendo.

Eu tive outra disciplina em que a turma se reunia uma vez por semana para fazer uma caminhada sempre igual. Caminhávamos por uma hora e, depois, dávamos a volta e retornávamos para a universidade. Os alunos foram solicitados que fizessem projetos com pessoas e sobre coisas que eles encontravam durante o passeio e que montassem o trabalho ao longo do mesmo trajeto. No final do curso, todos nós desenvolvemos um olhar muito diferente da visão inicial sobre os bairros em que passeamos. Outra disciplina em que lecionei foi feita inteiramente de saídas de campo. Os alunos eram responsáveis por organizar e conduzir a saída de campo. Eles eram avaliados pela qualidade dos eventos que eles organizavam. Não gosto muito de dar notas, mas prefiro avaliar a organização e a execução de uma aula de campo a avaliar um objeto de arte. Nós visitamos represas, mansões, parques, milharais, projetos suburbanos e centros de reciclagem, o que foi muito educativo, divertido e interessante também.

Projeto *Crow* de Biodiesel

Minha esposa, Wendy Red Star, é mestiça da etnia *Crow* e cresceu em uma reserva do Povo *Crow* no Centro-Sul de Montana. Quando ela me levou até lá para conhecer sua família, eu percebi que ocorria uma dinâmica muito interessante na reserva. É comum fritar comida em óleo de cozinha e as pessoas têm costume de dirigir grandes caminhões a diesel. Depois de conversarmos sobre isso, eu e Wendy tivemos a ideia de fazer um projeto que combina os dois aspectos da vida na reserva. O plano é criar uma estação de biodiesel na reserva que colha e processe o óleo de cozinha e que o transforme em biodiesel para que possa ser utilizado como um combustível mais limpo para os caminhões do local. Nossa esperança é de que um combustível gratuito ou mais barato seja a atração para pessoas irem até a estação e que essa também sirva como um centro comunitário onde ocorram vivências educacionais e culturais projetadas especialmente para tratar sobre questões e preocupações da reserva, e que talvez possa funcionar também como creche. O veículo usado para coletar o óleo de cozinha também operaria como um centro móvel de aprendizagem, atravessando a comunidade e oferecendo serviços como o ensino dos costumes e da língua tradicional dos *Crow*, juntamente com informações atualizadas sobre saúde e meio ambiente. Neste exato momento estamos na fase de pesquisa e desenvolvimento.

Levando uma Vida Interessante

Uma vez um professor de mestrado me contou que era viciado no mundo das artes e que nunca estava satisfeito. Quando ia a um evento, ele, imediatamente, queria ir para outro que percebesse mais importante. Ele também lia a revista *Art Forum* todos os meses para se assegurar que seu nome fosse mencionado em qualquer parte, e se não estivesse ali, se sentia deprimido. Acho que ele me contou isso como forma de um aviso.

Basicamente, o que eu estou tentando fazer como artista é levar uma vida interessante. Pelo menos é o que vivo dizendo a mim mesmo. Muitas vezes, isso pode parecer penoso, mas acho que é exatamente o que tenho feito.

Educação para a arte/ Arte para a educação

Roberta Scatolini¹ *

Porto Alegre, 18 de outubro de 2007.

Agradeço o convite para participar deste Simpósio de Arte/Educação que compõe a programação da 6ª Bienal do Mercosul. Também parabeno a iniciativa da curadoria em promover um espaço tão rico, que reúne pessoas com diferentes experiências e de lugares distintos. É uma oportunidade de troca, reflexão e novos aprendizados acerca deste tema tão relevante e, ao mesmo tempo, historicamente tão relegado.

Considero um momento histórico e inusitado a possibilidade de trazer o referencial de Paulo Freire para um diálogo dentro de uma Bienal de Arte. Se considerarmos a opção epistemológica do educador Paulo Freire, há alguns anos poderia ser quase subversivo este encontro.

E por último, antes de iniciar a reflexão que preparei, quero registrar o fato e desafio de ser a única mulher participante deste Simpósio.

“Não há verdadeira educação sem arte, nem verdadeira arte sem educação”, diz Luiz Camnitzer, curador pedagógico deste Simpósio, afirmação com a qual compartilho e com a qual tenho refletido bastante na práxis de minha trajetória educativa, que hoje pretendo dividir com todos aqui presentes.

Em toda e qualquer área de conhecimento, sabemos que existem diversas e divergentes concepções que fundamentam as ações de profissionais e demais sujeitos envolvidos. No caso da arte, e aqui, especificamente, da arte/educação, não é diferente. Portanto, para

* Pós-graduada em Psicodrama Clínico pela Escola Paulista de Psicodrama e psicóloga pela Universidade Mackenzie. Atualmente, é arte-educadora e orientadora pedagógica do Instituto Paulo Freire, onde atua no Programa Cultura Viva do Ministério da Cultura e na Secretaria Socioambiental e Intertranscultural do Instituto. Reside em São Paulo, Brasil.

iniciar esta conversa, considero imprescindível contextualizar qual a concepção de mundo e, conseqüentemente de arte e de educação que irei me referir.

Como educadora que pauta sua prática no referencial filosófico de Paulo Freire (1921-1997) – que neste ano completa dez anos de Memória e Presença –, defensor de uma concepção de educação dialética e libertadora, minha fala sobre arte/educação se dará no contexto da Pedagogia do Oprimido e da metodologia que ela propõe.

A proposta freiriana compreende os homens e as mulheres como sujeitos políticos capazes de interferir em suas histórias, sendo o objetivo central dessa pedagogia o processo de *conscientização*, definido por Freire como a transição de uma *consciência ingênua* – que nada mais é do que o senso comum - para um estágio de *consciência crítica*, fator essencial para transformação do mundo e ruptura das relações opressoras.

Então, como podemos pensar o papel da arte na práxis de uma pedagogia libertadora?

São inúmeras as possibilidades de respostas, porém buscarei responder e, principalmente, despertar novos questionamentos a partir da minha experiência.

Na mesa de abertura, os participantes abordaram muitas vezes o tema da visitação às obras de arte em espaços como o da Bienal e a função social desses momentos. O meu enfoque não será na visitação em si, mas em alguns processos que precedem ou podem caminhar paralelamente a ela, e certamente interferirão nesse momento.

Augusto Boal (1931-2009), grande teatrólogo brasileiro, criador do *Teatro do Oprimido*, técnica que traz uma íntima identificação com a proposta de Freire, e por isso o nome “Oprimido”, enfatiza em seu referencial teórico que a *alienação política tem uma estreita relação com*

a *alienação do corpo, dos sentidos*. Boal afirma que, para que possam exercer sua capacidade de intervenção no mundo como sujeitos, as pessoas precisam antes de tudo perceber o mundo em que vivem; seu contexto; sua identidade e seu papel de forma crítica. Por outro lado, sabemos que a lógica de vida estabelecida na modernidade não colabora para essa percepção; pelo contrário, reforça a mecanização dos sentidos. A maior parte das pessoas, envolvidas em suas tarefas e lutas pela sobrevivência diária, acabam passando pelos espaços e grupos sociais que pertencem de forma mecânica e superficial.

É comum a limitação dos sentidos diante das coisas e situações, de forma que “olham mas não vêem, tocam mas não sentem, ouvem mas não escutam...” (Boal, 1992), estabelecendo relações naturalizadas com seus contextos micro e macrossociais. As pessoas se especializam em algumas coisas e terminam se alienando diante de outras. Seja no trabalho que executam, seja nas relações com amigos e/ou companheiros(as), com seu bairro, com seu corpo, entre outros. Dessa forma, a tendência é a ausência de reflexão e conseqüentemente a manutenção do *status quo*, além de uma vida limitada à mesmice e a falta de ‘sentidos’, como canta Chico Buarque: “Todo dia ela faz tudo sempre igual/ Me sacode às seis horas da manhã/ Me sorri um sorriso pontual/ E me beija com a boca de hortelã/ (...) Todo dia eu só penso em poder parar/ Meio-dia eu só penso em dizer não/ Depois penso na vida pra levar/ E me calo com a boca de feijão” (Cotidiano-1971).

Diante dessa “tragédia” cotidiana, a arte, com suas diferentes linguagens, ganha um papel extremamente importante para contribuir com uma educação desveladora, que na busca por sujeitos críticos, autônomos e criativos, não pode negar o corpo e a corporeidade, ou seja, o *locus* dos sentidos.

Apesar de historicamente convivermos com a dicotomia entre o corpo e a mente, e com a sobrevalorização da racionalidade, é fato que o mundo nos é apresentado, num primeiro momento, a partir de sensações. Tudo

o que é captado de maneira sensível pelo corpo já carrega em si uma organização, uma significação, um sentido, conforme afirma o filósofo francês Maurice Merleau-Ponty (1908-1961). E nesse aspecto, as linguagens artísticas tornam-se fundamentais numa pedagogia que pretende apurar esses sentidos e percepções das realidades vividas, atribuindo-os significação e apreensão, buscando uma interação entre o sentir e o entender. Não se pode desconsiderar que todo e qualquer conhecimento existente em nossa consciência passou, obrigatoriamente, pela percepção. “Nós nunca deixamos de viver no mundo da percepção, mas o ultrapassamos pelo pensamento crítico, a ponto de esquecer a contribuição que a percepção dá a nossa concepção de verdade.”²

É certo que para o educador, arte/educador ou artista/educador conseguir que a arte contribua com a formação de sujeitos críticos, participantes, sensíveis e comprometidos será necessário fazer da obra de arte – textos semióticos – meios de *problematização* e, assim, não incorrer no risco de fazer do ensino da arte mais uma reprodução ou repasse de conhecimentos prontos e acabados. *A problematização* é um conceito fundamental para a práxis freiriana, é a busca pela superação da primeira visão ingênua por uma visão crítica, capaz de transformar o contexto vivido (despertar a curiosidade, a dúvida, questionar, ampliar os ângulos de visões).

Com a intenção de tornar mais viva minhas palavras e fazer valer alguns dos *Saberes Necessários à Prática Educativa*, sistematizados por Paulo Freire em seu livro *Pedagogia da Autonomia* (1996), como *a corporeificação das palavras pelo exemplo e a convicção de que a mudança é possível*, compartilho uma experiência de educação e arte, pautada na teoria de conhecimento a que me refiro nesta apresentação. Essa experiência também possibilitará estabelecer algumas relações entre a trajetória inicial do trabalho de Paulo Freire, com a alfabetização de adultos, na década de 60, e suas atuais possibilidades de contribuição na sociedade. Para Freire, a alfabetização sempre esteve muito além da leitura e da escrita, sempre houve um compromisso com o contex-

² Citação de edição francesa da obra de Merleau-Ponty: Um inédit a Martinal Gueroult. Revue de Métaphysique et de Morale, n.4, 1962, in Carmo, 2004.

to, com *a leitura do mundo*. No Instituto Paulo Freire, temos refletido e trabalhado incansavelmente pelas necessidades e possibilidades da reinvenção desse legado freiriano e sua prática nos dias de hoje.

Relato de Experiência

Em 1973, o Peru vivenciou um Plano Nacional de Alfabetização Integral em sua política de Estado, que tinha a pretensão de erradicar o analfabetismo em quatro anos, conhecido como ALFIN³. Para aqueles que conceberam tal Plano, havia uma compreensão de que os analfabetos são pessoas que não conseguem se expressar numa determinada linguagem – no caso, a escrita –, mas se expressam de outras maneiras.

Dominar uma linguagem possibilita aos sujeitos uma forma diferenciada de conhecer a realidade e de comunicar esse conhecimento, cada linguagem tem uma estrutura particular que não é superior à outra, mas a complementa. Assim, quanto maior for a compreensão e o acesso à multiplicidade de linguagens que uma pessoa tiver, maior será sua capacidade de compreensão e de expressão.

Nesse sentido, a experiência do Peru foi extremamente inovadora, pois propuseram um processo de alfabetização que incluía diversas linguagens, principalmente as linguagens artísticas: o teatro, a fotografia, o cinema, a música e a pintura. Diversos artistas foram convidados para trabalhar na alfabetização, numa perspectiva freiriana.

Como ocorreu a relação das linguagens artísticas com a educação na prática?

Escolhi um exemplo – dentre tantos –, para refletirmos sobre a questão colocada. Peço que não se apeguem à linguagem da Fotografia, pois poderíamos usar qualquer outra arte para compreender tal processo. Numa das aulas, o educador, ao invés de apresentar aos educandos

³ Programa de Alfabetização Integral, dirigido por Alfonso Lizaraburu, com a participação de Estela Linares, Luis Garrido Lecca, Ramón Vilcha e Jesus Ruiz Durand, dentre outros, em 1973 nas cidades de Lima e Chaclacayo no Peru. (BOAL, 1975.)

simplesmente obras prontas e trabalhar como mera ilustração ou modelos pré-estabelecidos, desenvolveu a seguinte proposta:

- Entregava as câmeras fotográficas e ensinava aos educandos como usá-las;
- Criava algumas perguntas acerca da realidade dos educandos, desafiando-os a responder por meio da linguagem fotográfica;
- Os educandos retornavam com suas fotografias e, pelo princípio da dialogicidade, eram estimulados a refletir sobre suas respostas, a ultrapassar olhares deterministas e a decodificar fatos.

Um exemplo bastante concreto dessa experiência foi uma pergunta *problematizadora* que o arte/educador fez aos seus educandos como proposta do “ensaio” fotográfico: **“onde é que você vive?”**.

Dentre muitos registros interessantes, um homem apresentou como resposta a foto do rosto de um bebê. A princípio causou estranhamento no grupo. Levantaram a hipótese de que o educando não havia compreendido a proposta. Tentaram esclarecer o colega e até retomaram a questão inicial sobre onde ele vivia. O autor da fotografia disse que havia compreendido, sim, a proposta e aquela era a sua resposta. Afirmou enfaticamente que era ali que ele vivia. Pediu que prestassem atenção no rosto da criança manchado de sangue. Então, o homem contou que todas as crianças que viviam onde ele vivia eram assim. Explicou que morava num povoado às margens do Rio Rímac (Peru), que era empestado de ratos. Para proteger as crianças desses bichos, os pais deixavam cachorros dentro das casas quando saíam para trabalhar. Na semana em que o homem recebeu a tarefa de fotografar onde vivia, os cães foram vítimas de uma epidemia de sarna e a Prefeitura mandou recolher os animais. O sangue no rosto do bebê era o indício de que os ratos haviam comido parte de seu nariz.

Este exemplo relatado por meio da fotografia pode ser ampliado para a prática com outras linguagens e nos permite refletir sobre algumas das possibilidades da arte num contexto pedagógico:

– Aquela fotografia continha muitos elementos e conteúdos que qualquer outro discurso lógico não daria conta de sua complexidade. Era uma imagem com um contexto, um problema;

– Foi um exercício de pesquisa para os sentidos daquele educando, a partir da realidade de seu cotidiano. Posteriormente, ele e seu grupo foram desafiados a refletir sobre seu contexto, a atribuir significados, a investigar a situação, suas causas e consequências. Sua micro e macroestrutura social, psicológica, cultural, política, econômica, dependendo das possibilidades de problematização do educador e do grupo;

– Para que o educando pudesse tirar a fotografia, teve de se apropriar da estrutura da linguagem fotográfica, da técnica. O mesmo deve acontecer no trabalho com outras linguagens, pois cada uma tem um código diferente. A Técnica é um elemento fundamental na arte, que não pode ser desprivilegiado no processo;

– O exercício possibilitou a ampliação da *Leitura de Mundo* dos educandos, por meio de outros signos estéticos. Cada resposta permitiu discutir o enfoque, ângulo escolhido, a presença e ausência de pessoas etc., a não neutralidade dos sujeitos, seja na arte ou em qualquer outra área de conhecimento. Somos seres políticos, com intencionalidade. O artista que não quer atrelar seu trabalho com a educação está tomando uma posição política, mesmo se não tiver consciência disso.

Essas experiências, que envolvem a vivência do fazer artístico, promovendo a formulação de perguntas, a historicidade e o exercício da reflexão, que segundo Marilena Chauí (1996) “significa movimento de volta sobre si mesmo ou movimento de retorno a si mesmo. A reflexão é o movimento pelo qual o pensamento volta-se para

si mesmo, interrogando a si mesmo”, como se fosse um espelho sobre o pensar.

Brecht⁴ dizia que não basta saber que Prometeu⁵ foi libertado, mas sim familiarizar-se com o prazer de libertá-lo. Para que a arte possa ter esse papel num processo educativo, é preciso romper com a ideia de arte limitada a um produto, ou a um resultado para ser apresentado ou mesmo apenas para formação de artistas profissionais. É preciso passar a enxergar sua força no **processo** que a arte permite realizar, sem desprezar as possibilidades do seu resultado, mas integrando esses momentos.

Trabalhar com a arte é conseguir organizar a emoção e comunicá-la com recursos e formas para além de linguagens discursivas ou científicas.

A partir da música, artes plásticas, teatro, cinema, dentre outras linguagens, também se desenvolvem habilidades que são imprescindíveis para uma consciência crítica do mundo. Aí está a importância da mediação do arte/educador na relação entre a obra e o educando. São oportunidades de desenvolver a percepção, imaginação, classificação, interpretação, apreensão da realidade, comparação, análise e criatividade, além do exercício de desconstrução e reconstrução, de reelaboração das situações de vida, que geram novas possibilidades. Afinal, como afirma Paulo Freire, os seres humanos têm a capacidade exclusiva e complexa de ”simultaneamente transformar o mundo através de suas ações e expressar a sua realidade através de linguagens criativas” (Freire, 1995, p.68).⁶ Isso é o fazer cultura.

Vivemos numa sociedade paradoxal. Ao mesmo tempo em que se propõem novas teorias e informações com uma velocidade que mal nos permite refletir, experimentar e muito menos elaborar, também há muito apego a modelos pré-estabelecidos e tradicionais. Assim, são muitos os desafios colocados pela arte, pela pedagogia e mais ainda pela arte/educação. De forma que, como sujeitos inacabados que somos, aprendizes na troca, nas contradições, nas provocações,

⁴ Bertold Brecht (1898-1956), poeta e dramaturgo alemão.

⁵ Mito grego de Prometeu

⁶ Freire, Paulo. *Pedagogy of the oppressed*. New York: Continuum, 1995.

In: Barbosa, 2005.

essa discussão não se esgota por aqui. Porém, para finalizar esta reflexão, enumerei três desafios para os caminhos da arte/educação:

1. Promover a consciência dos artistas sobre o papel político, social e libertador da arte, quando dialoga com a educação. O que não é nada fácil, pois exige lidar com a vaidade do artista, o *status* de ser artista. Falo disso tranquilamente porque sou atriz;

2. Fazer com que o professor ou educador garanta a presença da arte na sala de aula, independente da disciplina e do conteúdo que é responsável. E que ele tenha um aporte para trabalhar com as diversas linguagens artísticas, sem desconsiderar suas estruturas, mas integrando a ética, a estética e a técnica. Há dificuldades estruturais para isso, que vão desde vontade política, investimento financeiro, disponibilidade pessoal e de tempo, formação continuada, planejamento dialógico, até a superação do medo do novo, entre outras questões;

3. Garantir e oferecer espaços de estímulo para vivência das diversas possibilidades da expressão artística dos educandos, despertando seus interesses para a diversidade das linguagens artísticas. Para isso, é fundamental colocar a Escola em diálogo constante com os espaços de educação não formal, a exemplo do Projeto Pedagógico da 6ª Bienal do Mercosul, e também com as políticas públicas voltadas para cultura, como o caso dos Pontos de Cultura⁷, para citar um exemplo.

Considero tais desafios extremamente complexos, pois envolvem a necessidade de mudança de cultura, superação de paradigmas e transformação de relações de poder. São práticas que podem contribuir na mudança da relação do público com a obra de arte, permitindo uma ruptura entre a distância do lugar “sagrado” da arte e o lugar dos sujeitos. É uma possibilidade de aproximar as linguagens artísticas ao cotidiano dos educandos, dando significado, intimidade e emoção, ampliando suas inter-relações sensíveis e críticas com o mundo.

Eis a perspectiva de uma arte/educação que colabore com a formação de mulheres, homens, jovens, adultos, adolescentes, idosos e crianças,

⁷ Iniciativas culturais desenvolvidas pela sociedade civil, que firmaram convênio com o Ministério da Cultura (MinC), por meio de seleção por editais públicos. Atualmente, existem mais de **650 Pontos de Cultura** espalhados pelo país, com centenas de linguagens. Todos fazem parte do Programa Cultura Viva. Mais informações: http://www.cultura.gov.br/programas_e_acoes/programa_cultura_viva/pontos_de_cultura/index.php

como seres integrados e, principalmente, felizes. Caminhando em direção a uma sociedade com mais beleza, equidade e justiça social.

Bibliografia

- Barbosa, Ana Mae (org). *Arte/educação Contemporânea: consonâncias internacionais*. São Paulo: Cortez, 2005.
- Boal, Augusto. *Jogos para Atores e Não Atores*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.
- _____. *O Arco Íris do desejo: o método Boal de teatro e terapia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.
- _____. *Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.
- Carmo, Paulo Sérgio do. *Merleau-Ponty: uma introdução*. São Paulo: EDUC, 2004.
- Chauí, Marilena *Convite à filosofia*. São Paulo: Ática, 1996.
- Fischer, Ernest. *A Necessidade da Arte*. Rio de Janeiro: Guanabara
- Joogan, 2002. Tradução Leandro Konder – 9ª ed.
- Freire, Paulo. *Ação Cultural para a Liberdade e Outros Escritos*. São Paulo: Paz e Terra, 1976.
- _____. *Pedagogia da Autonomia – Saberes Necessários à Prática Educativa*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- _____. *Por uma Pedagogia da Pergunta*. São Paulo: Paz e Terra, 1985.
- Duarte Jr., João Francisco *O Sentido dos Sentidos - a educação (do) sensível*. Curitiba: Criar Edições, 2006. 4ª ed.
- Mosé, Viviane. *Nietzsche e a Grande Política da Linguagem*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- Hamiltom Faria/ Valmir de Souza. *Seminário Desenvolver-se com Arte*. São Paulo, novembro, 1998. Anais organizado por São Paulo, Pólis, 1999.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo, Martins Fontes, 1994.

Sobre a produção de públicos ou: arte e política em um mundo fragmentado

Simon Sheikh *

Como é constituído o conceito de público, sendo este composto por pessoas, por um espaço ou por uma ideia? E como ele é atualizado? Quais os seus mecanismos de inclusão e exclusão?

Nesta apresentação, discutirei a “esfera pública” como algo localizável e imaginário – compreendida entre os modos de ser e modos de se transformar. Devo insistir na ideia de público no seu sentido plural, ou seja, enquanto públicos múltiplos e co-existentes. Partirei dos conceitos de prática e experiência com base na noção de uma esfera pública fundamentalmente “fragmentada”, para depois explorar que potenciais, problemas e políticas estão por trás da construção (real ou imaginária) de uma esfera ou espaço público específico.

Parte do meu posicionamento já foi revelada pelo título (A produção de públicos), indicando que o público é algo produzido, uma construção, e não uma entidade fixa ou dada na qual podemos sair ou entrar conforme a nossa vontade. Em segundo lugar, devo dizer que a noção de público é uma noção basicamente histórica, um conceito do século XIX baseado em ideias específicas de subjetividade e cidadania, o qual não pode ser facilmente traduzido para as sociedades modulares e híbridas do capitalismo global tardio. Além disso, pode-se argu-

* Curador e crítico de arte, é Professor Assistente de Teoria da Arte e Coordenador do Programa de Estudos Críticos na Malmö Art Academy, na Suécia. Reside em Berlim e Copenhague.

mentar que o termo “espaço público” não é o mais adequado para descrever as formas contemporâneas de representação política (na arte e na cultura) e de democracia política (nas democracias e em outros sistemas). A questão passa a ser, então: o que pode ser colocado no lugar do público?

No lugar da esfera pública? Esse também foi o título de um simpósio que organizei na Dinamarca em 2002, posteriormente transformado em livro. Nesse evento, tomamos como ponto de partida a conexão entre o público e as obras de arte públicas, e a questão sobre como as mudanças na concepção do público e na produção de arte contemporânea alteraram as possibilidades da obra de arte em termos de articulação, intervenção e participação. Nossa questão, especificamente, foi: como uma pessoa percebe e/ou constrói uma esfera pública específica e um modelo baseado no posicionamento e/ou na participação dos espectadores em oposição aos modelos generalistas (modernistas)? Será que isso acarreta a reforma da noção (burguesa) de esfera pública em uma arena distinta e/ou em uma massa composta por diferentes esferas sobrepostas? Ou, dito de outra forma, o que pode ser colocado no lugar da esfera pública? A última pergunta tem duplo sentido: que objetos e ações podem ocupar os chamados espaços públicos e que tipo de formação de espaço poderia substituir a esfera pública enquanto designada e imaginada? Em segundo lugar, focamos na produção de exposições e na sua institucionalização. Isto é, por um lado temos a esfera pública, por outro, mais especificamente, os espaços de arte enquanto espaços públicos. E enquanto no alto modernismo provavelmente havia uma unidade entre os conceitos de esfera pública e de arte pública, esta unidade tem sido altamente criticada e desconstruída na era pós-moderna. Afinal, trata-se de uma construção, de um ideal ao invés de uma realidade. A esfera pública nunca foi acessada ou referida de maneira uniforme e as obras de arte naturalmente suscitavam diferentes concepções e significações, sendo interpretadas de maneiras distintas. Devemos, portanto, optar por falar sobre a fragmentação e diferencia-

ção da esfera pública por um lado, e por outro, sobre a expansão e/ou desmaterialização de obras de arte. Isso, em troca, exige diferentes interpretações e entendimentos sobre trabalhos públicos, trabalhos feitos em público e trabalhos com públicos.

Essa mudança acarreta, naturalmente, diferentes possibilidades comunicativas e métodos utilizados no trabalho artístico, o qual carece de forma, contexto e espectadores fixos ou estáveis: tais relações devem ser constantemente (re)negociadas e concebidas como noções de público e de esfera pública. Isso significa, por um lado, que a obra de arte em si mesma (em sentido expandido) é desarticulada de suas formas tradicionais (como matéria) e seus contextos (galerias, museus etc.), e por outro lado, depende de um conjunto de parâmetros que podem ser descritos como *espaços de experiência*. Tais *espaços de experiência* abarcam as noções de espetacularização e estabelecem plataformas comunicativas e/ou redes de conexões a partir da obra de arte ou em seu entorno, que a torna incerta e moldável conforme diferentes *pontos de partida* em termos de espectadores.

O olhar do espectador não depende, obviamente, apenas da obra e de sua localização, mas também da condição social do espectador (idade, classe, cultura e origem étnica, gênero, posicionamento político etc.). Ou, de forma mais abrangente, suas *experiências e intenções*.

Podemos, assim, falar de categorias variáveis que, por sua vez, influenciam na sua própria definição: a obra, o contexto e o espectador. Nenhuma delas é dada, e cada uma possui seus conflitos, mesmo que seja agnóstica. Quando se pensa sobre a produção e representação da arte, é crucial negociar esses termos tanto no seu âmbito individual quanto na relação que estabelecem entre si. E assim como a arte contemporânea tem demonstrado que nem a obra nem o público podem ser definidos e fixos, temos de perceber também que o conceito de esfera pública, a arena onde tudo se encontra e se engaja, é da mesma forma desmaterializada e/ou expandida. Não podemos mais

conceber a esfera pública como uma entidade, um local ou uma formação, como sugerida na famosa descrição da esfera pública por Jürgen Habermas.

A investigação sociológica e filosófica de Habermas sobre o surgimento da chamada “esfera pública”, na maior parte das vezes categorizada e criticada por ser normativa e idealista, é basicamente a reconstrução de ideais e a autocompreensão da classe burguesa emergente – situando um sujeito racional capaz de falar ao público, *na* sociedade e *sobre* a sociedade. Assim, surge a separação entre *o privado* (a família, a casa, a propriedade), *o estado* (as instituições, as leis) e *o público* (o político e o cultural).

Historicamente, a instituição de arte, ou museu, desempenhou o papel de esfera pública por excelência, um espaço para o pensamento crítico-racional e para a (auto)representação da classe burguesa e seus valores. Como apropriadamente descrito por Frazer Ward,

o museu contribuiu para a autorrepresentação e auto-afirmação da razão, o novo tema burguês. Mais precisamente, esta ideia, esta “identidade fictícia” de propriedade, de proprietário e de ser humano, pura e simples, foi em si um processo interligado de auto-representação e de auto-afirmação. Isso significa que o museu era intimamente restrito à sua auto-representação cultural enquanto *público*¹.

Desse modo, a própria produção de exposições tem se relacionado intimamente com os ideais iluministas e suas estratégias disciplinares, não enquanto contradição ou dialética, mas sim como um movimento simultâneo na produção do “novo” conceito burguês de razão, na Europa do século XIX. A produção de exposições marcou não apenas a exibição e a divisão do conhecimento, do poder e da espetacularização, mas também produziu um público. Quando as coleções de museus se tornaram públicas e as exposições temporárias

¹ Frazer Ward, ‘The Haunted Museum: Institutional Critique and Publicity’, *October* 73, Summer 1995, p. 74.

passaram a ser apresentadas em salões, um público específico foi imaginado e configurado. O que chamamos hoje de curadoria, que corresponde à organização de mostras e públicos, teve como efeito a constituição desses sujeitos e objetos.

A coleção e exibição de objetos e artefatos de acordo com certas técnicas curatoriais representaram não apenas o registro de histórias coloniais e nacionais específicas, mas principalmente a circulação de certos valores e ideais. A classe burguesa emergente ao mesmo tempo se posicionou e se avaliou, ampliando a sua visão de mundo em relação aos objetos (coisas presentes no mundo de maneira histórica e presencial) e em relação ao próprio mundo. Esse olhar dominante, ou hegemônico, não deveria apenas ser visto ou idealizado como uma sentença máxima, ou ditatorial, mas sim através de uma abordagem racionalista, através da razão. A classe burguesa tentou universalizar os seus pontos de vista através do argumento racional, ao invés de utilizar decretos. O museu burguês, com suas técnicas curatoriais, passou a expressar o seu poder não (apenas) através da disciplina, mas também precisou valer-se de uma abordagem pedagógica e educacional presente nas articulações das obras de arte, nos modelos de exposição de objetos, na disposição espacial e na arquitetura global. O museu teve de situar um sujeito observador que não apenas se sentisse subjugado ao conhecimento, mas que fosse também representado por ele através da técnica curatorial. Para que o modo de endereçamento fosse efetivamente constituído pelos seus sujeitos, a exposição e o museu deveriam, ao mesmo tempo, referir e representar.

Tony Bennett, teórico da área da cultura, definiu habilmente as técnicas discursivas e espaciais do curador como “o complexo expositivo”, um meio de descrever o conjunto formado pela arquitetura, a disposição das obras, as coleções e a publicidade que caracteriza o campo das instituições, produção de exposições e curadoria². Bennett analisou o gênese histórico do museu (burguês) e o estabelecimento das relações

² Tony Bennett ‘The Exhibitionary Complex’, in R. Greenberg, B. Ferguson, S. Nairne (Eds.), *Thinking About Exhibitions*, London: Routledge, 1996.

de poder e conhecimento através do seu papel ambíguo, ou de sua dupla articulação enquanto espaço disciplinador e educacional.

Estamos, portanto, apoiados nos pilares da tradição em mais de um sentido, e no sentido da articulação e da representação, nem sempre nos vemos refletidos nas exposições contemporâneas. E se o papel histórico da produção de exposições fosse o de educar, autorizar e representar certo grupo, casta ou classe social, quem estaria sendo representado hoje? É possível argumentar que a formação da classe burguesa do século XIX não pode ser diretamente transferida para as sociedades modulares de hoje, nem como objetivo de representação, nem como crítica ou contra-articulações. Sendo assim, que grupos – imaginados como reais – estão sendo favorecidos pela produção de arte contemporânea e pelas políticas institucionais? E que formas de endereçamento são desejadas e necessárias para representar ou criticar tais formações? A única maneira de tentar responder a essas perguntas passa por desmembrá-las em diversas outras questões como: quais espectadores estão sendo representados pelas estratégias atuais de produção de exposições? Eles são ou não refletidos pela exposição? Que estratégias podem ser analisadas como modo de endereçamento e como operaram através de articulações específicas e imaginárias?

É preciso tentar identificar a tipologia das exposições através do mapeamento das estratégias e de um histórico da produção de exposições, incluindo usos e noções de arquitetura, produção de arte, narrativa, políticas estéticas e o estabelecimento do público espectador, de grupos interessados e de comunidades. Os modos de endereçamento na produção de exposições podem, assim, ser vistos como tentativas de representar e constituir, de uma só vez, um sujeito coletivo específico, apesar de que isso geralmente ocorre através do encontro individual com a obra de arte. Isso também significa que, no momento em que narrativas e sensações são provocadas pelas obras à mostra, uma noção dupla da representação está em jogo – aspecto mais frequentemente referido em discursos de curadores e

críticos – assim como a representação de um certo público (enquanto espectador), sendo esse representado, autorizado e constituído através do modo de endereçamento.

Fazer com que as coisas se tornem públicas é também uma tentativa de criar um público. Um público existe unicamente “através da virtude de ser endereçado”, e assim “é constituído apenas através da atenção”, como Michael Warner afirma em seu recente livro “*Publics and Counterpublics*” (“Públicos e Contra-Públicos”). O que parece significativo aqui é a noção de público como sendo constituído, por um lado, pela participação e pela presença, e por outro lado, pela articulação e pela imaginação. Em outras palavras, um público é uma tentativa imaginária com efeitos reais: um público espectador, um grupo, um adversário, um simpatizante ou uma comunidade, são capazes de imaginar e serem imaginados através de um modo de endereçamento específico - o qual deve, por sua vez, produzir, realizar ou mesmo ativar esta entidade imaginária que é “o público”. Isso é obviamente crucial para a produção de exposições, para a construção de modos de endereçamento específicos dentro da prática curatorial e artístico-cultural.

Apesar de tudo, o espaço no qual tais exposições são produzidas e recebidas é condicionado por certas histórias, por certos resíduos de imaginação, por comportamentos e por uma recepção, os quais devem ser considerados. Trata-se de uma alteração no *script*, com a reorganização da apresentação e reconfiguração dos elementos. As políticas de produção de exposições não devem ser vistas apenas nos termos da chamada “política de representação”, mas também conforme os modos de endereçamento. Isso quer dizer que os seus efeitos político-estéticos não residem apenas na intenção ou no comprometimento do trabalho, mas sim na sua função, na sua aparência e no que produzem.

Como aprendemos a partir de filósofos a exemplo de Walter Benjamin e Jacques Rancière, qualquer cisão entre a estética e a política é

um falso problema. A política não é apenas altamente estética, como Benjamin analisou; existe também uma “política da estética”, como definiu Rancière. Para o autor, a política das práticas estéticas reside na forma pela qual se participa da divisão e distribuição do sensível, que é o que pode ser visto e sentido, o que pode ser dito e não dito. Um gesto estético, como um gesto político, consiste na criação de um novo conjunto de coisas, na reconfiguração do real (percebido). Isso também significa que uma pessoa não é capaz de distinguir entre trabalhos de arte políticos e não-políticos (ou, num sentido mais amplo, representações), mas que apenas lá, nas imagens de cada modo de endereçamento específico, reside a política da estética. Além disso, podemos comparar as duas noções de representação, ou seja, a política e a estética, como representações de *alguém* ao invés de *algo*. Como argumentei anteriormente, a representação, em ambos os sentidos, deve ser vista como algo impuro e como um suplemento ao invés de uma subtração, no sentido em que o próprio ato de representação preenche um vazio original naquilo que é representado, em que nem o representado nem a representação podem jamais ser completos ou perfeitos. Isso significa, ao contrário, uma tentativa de produzir a identidade que está sendo representada. Assim, ao invés de pensarmos em termos de estética e política, forma e função, como categorias separadas, temos de pensar nelas enquanto implícitas uma na outra em cada modo de endereçamento exclusivo (não importando o quanto esse modo se considere universal).

Dessa maneira, qualquer estética “revolucionária” não é apenas um ato de representação que apoia a política revolucionária, mas é também o modo de endereçamento que revoluciona a estética. Ou, para citar Jean-Luc Godard, a questão não é apenas fazer filmes políticos, mas fazer filmes *politicamente*. Deve-se reconfigurar o próprio modo de endereçamento e, em troca, mudar os seus sujeitos imaginários (enquanto audiência, grupo interessado, comunidades e/ou adversários): uma reconfiguração das condições mentais e materiais do trabalho em si. Assim como a política e a estética não podem ser sepa-

radas, o mesmo ocorre com a forma e o conteúdo, que são dependentes um do outro nos modos de endereçamento específicos do fazer artístico. Isso não significa, no entanto, que a suas políticas e estéticas serão sempre as mesmas, mas apenas que elas estão inscritas na mesma relação dupla e vinculada. Ao considerarmos o fazer artístico como modos de endereçamento, podemos então tentar entender os seus efeitos e as suas intenções, bem como levantar diversas questões sobre essa noção expandida de representação:

Como podemos conceber os vários modos de endereçamento e como as novas narrativas, por sua vez subjetivas, podem ser construídas? Para quem estamos falando? E quais as diferenças entre as nossas concepções/invocações acerca de instituições, públicos, grupos interessados ou comunidades? Se a arte, considerada como trabalho individual ou institucional, pode ser concebida enquanto espaço de encontro, como podemos intermediar a representação e a participação? Quais as similaridades e as diferenças entre a representação e o poder, entre a política da representação e a representação política (sem falar na diferença entre *representação* e *de*representação)? Dado que a estética tem sua política própria de distribuição do sensível, quais são, então, os posicionamentos possíveis, no campo artístico, para as representações políticas e talvez até para as ações? Que modos são produtivos e que outros são contraprodutivos? Quais são, por exemplo, as armadilhas e os potenciais dos trabalhos coletivos e dos agrupamentos quando comparados ao papel do artista individual? Existem, de fato, modos que sejam fixos? Qual seria a relação entre a autonomia do trabalho artístico e a autonomia política? E finalmente, como alguém pode conceber a pedagogia da experiência pela experiência do bloqueio cultural ao invés da representação e autorização, e como pode tal pedagogia ser não-disciplinária em dado contexto histórico e espacial – a exposição de arte – que é precisamente a união entre o pedagógico e o disciplinar?

Visto de outra forma, se a arte é uma máquina, como sugerido por Marcel Duchamp e Gilles Deleuze, como fazê-la funcionar? Quais as

coordenadas de desterritorialização, bem como as de reterritorialização? Obviamente, o formato da exposição é o principal veículo para a apresentação da arte contemporânea, mas isso não significa que a exposição é uma forma única com um tipo específico de público e de circulação de discursos. Ao contrário, o formato da exposição deve ser pluralizado; obviamente, diferentes tipos de exposições falam a partir de diferentes lugares e posições, com seus diferentes públicos espectadores e circulações, seja um grupo auto-organizado em um pequeno espaço alternativo ou em uma bienal de escala internacional. O que tais exposições partilham, no entanto, é o sentido duplo de público: o espaço, o público presente fisicamente (mesmo que potencialmente) e a construção imaginária e profissional do mundo artístico (mesmo que potencialmente). As exposições encontram-se imersas num ecossistema e obedecem a uma hierarquia de exposições (e de locais de exposições). Isso pode, naturalmente, ser empregado de forma estratégica e cínica, mas o que importa aqui é como – a partir de um dado formato de exposição – refletir sobre sua posição e a capacidade de expandi-la, rodeá-la, sabotá-la ou afirmá-la, conforme a situação.

Para que se alterem os *scripts* dos formatos existentes, precisamos, no entanto, de mais pensamento, mais reflexão sobre o conceito de público e acerca das contingências e histórias dos vários modos de endereçamento. Como tentarei argumentar, toda produção de exposição é a produção de um público, a imaginação de um mundo. A questão, portanto, não está na arte pela arte, na arte para a sociedade, na poética ou na política, mas sim na compreensão das políticas estéticas e da dimensão estética da política. Ou, em outras palavras, é o modo de endereçamento que produz o público, e se alguém tenta imaginar diferentes públicos, diferentes relações que sejam desconhecidas, deve (re)considerar o modo de endereçamento ou, se preferir, os formatos das exposições de arte.

Não existem apenas esferas públicas (ou ideais), mas também *contrapúblicos*. De acordo com Michael Warner, os *contrapúblicos*

podem ser entendidos como formações paralelas de caráter subordinado ou menos representativo cujos discursos e práticas oponentes podem ser formulados e disseminados. Os *contrapúblicos* têm muitas das características dos públicos normativos ou dominantes – existindo enquanto endereçamentos imaginários, discursos específicos e/ou locais, e envolvendo a circulação e a reflexividade – e por isso serão sempre mais relacionais quando forem *oposicionais*. O *contrapúblico* é o espelho da consciência, das modalidades e instituições do público normativo, que tem a intenção de endereçar outros sujeitos e também outros imaginários.

Os contrapúblicos são “contra” [apenas] na medida em que tentam fornecer diferentes formas de imaginar uma sociabilidade desconhecida e a sua reflexividade; enquanto públicos, se mantêm orientados por circulações desconhecidas de forma não apenas estratégica, mas também constituída pela sua noção de pertencimento e pelos seus efeitos.³

Enquanto a noção burguesa de esfera pública lutou por racionalidade e universalidade, os *contrapúblicos* geralmente reivindicam o oposto, e em termos concretos, isso quase sempre vincula a mudança de espaços existentes em outras identidades e práticas, um estranhamento do espaço. Essa tem sido a forma pela qual as exposições feministas contemporâneas usam a instituição de arte como espaço para uma noção diferente de espetacularização e articulação coletiva que vai contra as autoarticulações e legitimações históricas, o que Marion von Osten descreve como a “produção de exposições enquanto estratégia do contrapúblico”.⁴

Uma exposição, ou uma obra de arte, deve imaginar o público para que possa produzi-lo e para que possa produzir um mundo, um horizonte em torno de si. Assim, se estivermos satisfeitos com o mundo que temos hoje, devemos continuar a fazer exposições de arte como sempre fizemos, repetir os seus formatos e as suas circulações. Mas se, por outro lado, não estivermos felizes com o mundo em que vive-

³ Michael Warner, *Publics and Counterpublics*, New York: Zone Books, 2002, pp. 121-22.

⁴ Marion von Osten, ‘A Question of Attitude – Changing Methods, Shifting Discourses, Producing Publics, Organizing Exhibitions’, Simon Sheikh (Ed.), *In the Place of the Public Sphere?*, Berlin: b_books, 2005.

mos, tanto o mundo da arte como o mundo num sentido geopolítico mais amplo, teremos de produzir outras exposições de arte: outras subjetividades e outros imaginários. Aqui eu me refiro ao trabalho do filósofo Cornelius Castoriadis sobre as sociedades enquanto construções simbólicas, sustentadas por sociedades imaginárias e instituições específicas, tanto ficcionais quanto funcionais. As sociedades não são criadas através de um racionalismo natural ou através de um progressivo determinismo histórico, mas instituídas através da criação, através da imaginação (e de imaginações). A sociedade, suas formas e normas institucionais são tão funcionais quanto ficcionais. De acordo com Castoriadis, a sociedade é uma instituição imaginária:

Aquilo que mantém a sociedade unida certamente é a instituição, o complexo de determinadas instituições, que chamo de “a instituição de uma sociedade como um todo” – sendo “a instituição” aqui considerada no seu sentido mais amplo e radical: normas, valores, língua, mecanismos, processos e métodos de lidar e fazer as coisas, e é claro, o próprio indivíduo no seu sentido geral, particular e em sua forma (e diferenciações, como homem/mulher), determinada pela sociedade.⁵

Essas instituições e os modos de instituir (significado, subjetividade, legalidade e assim por diante) parecem ser mais ou menos coerentes como um todo enquanto uma unidade, o que ocorre através da prática e da crença. Isso também significa que esses imaginários sociais podem ser redefinidos através de outras práticas, ou mesmo entrar em colapso quando não forem mais vistos como adequados, justos ou corretos. A mudança social ocorre, portanto, pela descontinuidade, na forma da inovação radical e criatividade (como a física newtoniana) ou na forma de revoluções simbólicas e políticas (como a francesa, de 1789), que nunca podem ser previstas ou compreendidas em termos de causas e efeitos determinantes. Essa mudança também não pode ser vista como uma sequência inevitável de eventos, da mesma ma-

⁵ Cornelius Castoriadis, *World in Fragments* (Stanford, CA: Stanford University Press, 1997), p. 6.

neira como a maioria dos comentaristas mais liberais entendem a queda do comunismo como consequência de alguma lei natural da economia. A mudança, então, surge através do estabelecimento de outros imaginários sem predeterminações, através da prática e da vontade que estabelece outro modo de institucionalizar. Isso demanda uma quebra radical com o passado em termos de linguagem e simbolização e, conseqüentemente, de modos de fazer. No entanto, um dos problemas de qualquer projeto revolucionário é exatamente esse: como implementar uma mudança radical não apenas nas significações e sedimentações das instituições, mas na própria maneira como os projetos se instituem, ou seja, como produzem novas relações sociais?

Naturalmente, o mesmo se aplica à prática artística e à produção de exposições em que reside a política da arte. Assim, a mudança não ocorre na intencionalidade dos artistas, tampouco na recepção do espectador (que é a política de leitura), nem exclusivamente na chamada política de representação (ou seja, como as coisas são mostradas, no representado e no excluído), mas acontece na forma como os artistas imaginam que possam representar ou “depresentar”, pensar ou não pensar, incluir ou excluir, admirar ou chocar, divertir ou ensinar/palestrar, e assim por diante.

Uma obra de arte pode ser vista também como um novo modo de instituir, produzir e projetar outros mundos e também como a possibilidade de autotransformação do mundo: uma institucionalização que é produzida pela subjetividade ao invés de (apenas) produzir subjetividade. Os modos como a arte é colocada e mediada sempre refletem uma *visão de mundo*: uma coleção de coisas interligadas, um discurso e também uma institucionalização do possível e do impossível. Temos, então, de reconstruir nossas ideias a respeito de obras críticas e afirmativas, considerando o quanto elas tentam instituir o seu imaginário particular e também fantasmagórico do mundo.

Em termos de produção de exposições, não se trata apenas de mudar as instituições, mas sim de transformar o modo como instituímos; mudar a maneira de instituir a subjetividade e a imaginação. Isso pode ser feito através da alteração de formatos e narrativas, como ocorre com o estranhamento do espaço e a (re)escrita de histórias. Isto é, essa transformação pode ocorrer através de projetos desconstrutivos e também reconstrutivos, e através da criação de novos formatos, do replanejamento da estrutura e da exposição concomitantemente. Considerando a análise de Castoriadis sobre a sociedade autocriada que existe através das instituições, podemos propor a imaginação de *outro* mundo, não apenas descrevendo-o através da imaginação fantasmagórica, mas através da instituição de novos meios de imaginar e de sermos instituídos, digamos assim. É preciso afirmar que outros mundos são possíveis: oferecer outros imaginários, novos olhares e a partir daí mudar o mundo.

A noção de autoinstitucionalização aqui é crucial, não apenas enquanto organização da experiência comum, evidente em alguns coletivos de artistas e suas propostas, mas também no modo de endereçamento de trabalhos que politizam a estética, e não o contrário: qualquer estética “política” é, além de um ato de representação que apoia a política, um modo de endereçamento que politiza a estética. O imaginário, enquanto articulação, naturalmente tem a ver com os processos e com as potencialidades da produção estética em si: oferecer novos imaginários, novas perspectivas e assim mudar o mundo. Uma obra de arte pode também ser vista como novas formas de institucionalização, de produção e projeção de outros mundos e a possibilidade de sua autotransformação: uma institucionalização que é produzida através da subjetividade ao invés de (apenas) produzir subjetividade. Honestamente, isso pode oferecer novas e variadas perspectivas sobre novos imaginários. Como afirmou Cornelius Castoriadis,

[A] supressão [da sociedade atual] (a qual estamos objetivando porque a queremos e porque sabemos que os outros a querem também,

não por seguir a lei da história, tampouco os interesses do proletariado ou o destino da existência) – e a criação de uma história na qual a sociedade não apenas se reconheça mas crie a si mesma explicitamente e se autoinstitua implica uma desconstrução radical da velha noção de instituição social, nos seus cantos e frestas mais insuspeitados, que pode situar/criar não apenas novas instituições, mas um novo modo de instituir e uma nova relação da sociedade e dos indivíduos com a instituição.⁶

⁶ Cornelius Castoriadis, *The Imaginary Institution of Society*, London: Polity Press, 1987, p. 373. (French original published 1975)

Texto/Contexto. Tecido/Redes

Santiago Eraso *

* Graduado em letras e filosofia. De 1986 a 2007, foi diretor de Arteleku, Centro de Arte e Cultura Contemporânea, em San Sebastian, Espanha. Atualmente, integra a equipe de conteúdos de “Arte e pensamento” da Universidade Internacional de Andaluzia e é assessor independente de diferentes instituições. Reside em Sevilha, Espanha.

Quero introduzir esta conferência comentando que a minha palestra parte da análise de um contexto econômico, político e cultural muito concreto, com uma ampla tradição de intervenção pública do Estado no desenvolvimento da cultura. Além disso, quero dizer que esta fala se circunscreve à minha experiência de vinte anos como diretor de Arteleku (www.arteleku.net), um centro de arte e cultura contemporânea, financiado por uma instituição pública regional – Diputación Foral de Gipuzkoa, em Euskadi, no norte da Espanha e no sul da Europa –, destinado à pesquisa e produção que trabalha em processos contínuos de formação vinculados à experiência.

Faz um ano deixei o cargo e, atualmente, moro em Sevilha atendendo os cuidados da minha filha, realizando trabalhos independentes e fazendo compatível minha vida afetiva com a profissional. Em uma das últimas conferências que organizamos, antes de deslocar-me para o sul, José Saramago disse: “Se queres mudar a vida, muda de vida”. De modo que decidi renunciar a determinados privilégios e cotas de poder para ganhar tempo à vida.

Antes de começar, também quero agradecer a Gabriel Pérez-Barreiro e Luis Camnitzer – o qual conheci faz pouco mais de dois anos – pelo convite para participar deste fórum. Naquela ocasião, falamos longamente sobre o valor da pedagogia e a importância da educação para a arte e desta para a construção do social. Das palavras aos fatos. Este “Projeto pedagógico” da 6ª Bienal do Mercosul de Porto Alegre demonstra que os eventos podem ir além do espetáculo e

constituir-se em referências de processos mais integrais e mais integrados na cidade.

Faz anos que não assisto Bienais nem Feiras de Arte para favorecer minha saúde física e o meu desenvolvimento intelectual; mas quando me convidaram para vir a Porto Alegre, aceitei por respeito ao esforço que se realizou na modificação das maneiras de entender o evento cultural. Portanto vou começar.

Algumas semanas atrás, foi realizada, em Sevilha, a segunda parte do curso *Sobre Capital e Território (da natureza do espaço... e da arte)*, o qual é organizado pelo programa UNIA arteypensamiento da Universidade Internacional de Andaluzia¹ – grupo de trabalho e pesquisa com o qual colaboro atualmente. Em uma das conferências, David Harvey, professor emérito de Antropologia na City University of New York (CUNY), que lecionou Geografia e Urbanismo em Oxford e Baltimore durante mais de trinta anos, e é autor de livros como “*A condição da pós-modernidade*” (A condição Pós-moderna) ou “*Espacios del capital: hacia una geografía crítica*”² (Espaços do Capital: por uma Geografia Crítica), comentou que o tipo de cidade que queremos fazer tem a ver com o tipo de pessoas que queremos ser e com os valores que desejamos viver. Harvey citou Robert Ezra Park³, um dos fundadores da sociologia urbana da Escola de Chicago: “A cidade foi descrita como o hábitat natural do homem civilizado. Na cidade, o homem desenvolveu a filosofia e a ciência, e converteu-se não apenas em um animal racional, mas também em um animal sofisticado. A cidade e o entorno urbano representam para o homem a tentativa mais coerente – e, no geral, a mais satisfatória – de recriar o mundo em que vive de acordo com seu próprio desejo. Mas se a cidade é o mundo que o homem criou, também constitui o mundo onde está condenado a viver daqui em diante. Assim, portanto, indiretamente e sem ter plena consciência da natureza da sua obra, ao criar a cidade, o homem se recria a si mesmo. Nesse sentido, podemos conceber a cidade como um laboratório social”. Portanto, o modelo de desenvolvimento urbanístico e de organização territorial que uma

¹ UNIA
arteypensamiento:
www.unia.es/
arteypensamiento

² David Harvey: *La condición de la posmodernidad: Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*, Amorrortu Ediciones, 1998; *Espacios del capital: hacia una geografía crítica*, ed. Akal, 2007.

³ Robert Ezra Park: *La ciudad y otros ensayos de ecología urbana*, ed. Serbal, 1999.

sociedade empreende reflete e condiciona o tipo de indivíduo que essa sociedade constrói.

Harvey também lembrou que essa estreita relação entre urbanização e civilização já foi sugerida por numerosos filósofos e escritores do século XIX, como Friedrich Engels⁴ ou Georg Simmel⁵. A seu juízo, um elemento que tem desempenhado um papel essencial na configuração da cidade contemporânea foi o “problema da acumulação e realocação dos excedentes de capital”. No sistema capitalista, caso se pretenda ser competitivo, uma parte considerável dos benefícios obtidos da realização de uma atividade econômica deve ser reinvestida em expandir a produção. “Somente assim”, precisou Harvey, “é garantida a sobrevivência do sistema e o capitalista pode continuar sendo o que ele é”. Não podemos esquecer que esse modelo econômico só pode subsistir se mantiver um crescimento progressivo da produção, entrando em uma espécie de espiral vertiginosa da qual não pode escapar.

Nesse sentido, não podemos esquecer que as grandes questões da arte e da cultura não devem estar isentas de uma análise crítica em relação a como funciona a economia no seu conjunto e a como ela repercute na organização da sociedade. Cada ato individual ou ação coletiva são responsáveis do mundo que vivemos e, portanto, detrás de qualquer fato existe uma responsabilidade política.

Toda iniciativa promovida pelo Estado ou financiada com recursos públicos deve contribuir para a melhora integral dos cidadãos e, em consequência, com o avanço da humanidade. Nesse sentido, deveria ser uma síntese equilibrada entre serviço público e excelência individual, democracia social e desenvolvimento econômico, igualitarismo e riqueza. Deve estar a serviço do progresso humano, atenta às necessidades do mercado e da economia, também imprescindíveis para a melhoria de vida, mas nunca subordinada às suas diretrizes. Tal como apontou, a propósito da universidade norte-americana, o economista John K. Galbraith no seu livro *El novo estado industrial* (O novo esta-

⁴ Friederich Engels: *La situación de la clase obrera en Inglaterra (1845)*, Buenos Aires, ed. Futuro, 1965.

⁵ Georg Simmel: “La metrópolis y la vida mental”, *Revista de Estudios Culturales Urbanos*, 2005.

do industrial): “A Universidade, além de ser refratária aos patronos autoritários, considera a empresa como uma instituição social e o desenvolvimento não se deve definir apenas em termos econômicos”. Diante da consigna pós-modernista de que por trás das imagens e das formas não há ideologia, outros, como nós, pensam que, em termos de ética cultural, não vale tudo para qualquer fim. Para ilustrar melhor essa confirmação do perigo que pode acarretar a utilização “sem compromisso” da cultura da imagem, me vem à memória uma célebre frase de J. L. Godard: “Um *travelling* é sempre uma questão moral” ou o comentário de Edward Said: “Se a cultura em todas as suas manifestações - literárias, artísticas - trata ‘só’ da representação formal, então resulta que as representações e as atividades das artes e das letras são essencialmente ornamentais e, no máximo, possuem traços ideológicos de caráter secundário”.⁶

A cultura e a arte são, portanto, parte de um ecossistema econômico, social e político complexo e qualquer reflexão sobre seu futuro deve assumir que, tanto as práticas culturais institucionais, quanto as originadas nas dinâmicas independentes da sociedade civil, devem ser inseridas em um conceito de cidade integradora, sustentável e solidária, capaz de tornar visíveis seus antagonismos. No livro *La apuesta invisible. Cultura, globalización y crítica social*, Antonio Méndez Rubio comenta que: “A condição da cultura é, então, crítica, é de *ensamblage* de um novo modelo social e, nesse marco, os dispositivos culturais poderiam ser um âmbito de atuação prioritário para projetos alternativos, cuja condição crítica teria de passar necessariamente pela tentativa de desmontar e remontar o modelo hegemônico de sociedade. A cultura será, então, não meramente um ente ideal mas um modo de atuar e de viver”.⁷

Faz alguns dias, em um encontro sobre “inovação e criatividade”, respondi desse modo à pergunta sobre o significado de ambas as palavras: “[...] tudo aquilo que abre uma possibilidade ao ‘estranhamento’ como espaço regenerador, como lugar para o inédito

⁶ Edward Said:
Representaciones del
intelectual, ed. Paidós
Ibérica, 1996.

⁷ Antonio Méndez Rubio:
La apuesta invisible.
Cultura, globalización y
crítica social, ed.
Montesinos, 2003.

to, para a invenção de todo tipo de processos de vida, para a modificação dos códigos e das linguagens impostos pelo costume e a rotina. Tudo aquilo que produz vida, no sentido bio-político: desde a modificação dos papéis masculino/feminino, passando pelas novas práticas do corpo nas políticas *queer* ou transexuais. Tudo aquilo que supera a história que nos contaram e que temos assumido como original e verdadeira, ou seja, o que modifica os relatos hegemônicos, como as práticas antirracistas o anticoloniais. Tudo aquilo que nos proponha narrativas inusitadas para que as próximas gerações possam incluí-las na sua trajetória sentimental. Invenções eco-políticas que contemplem a relação consciente entre os objetos e a vida que queremos viver. Enfim, propostas eficientes para o porvir, pensadas a partir da ética do futuro e não a partir da pulsão urgente do presente. Novas cartografias para a imaginação, novos mapas para as viagens interiores que nos permitam compaginar a poética com a política, a ética com a estética”.

Diante dessa concepção da cultura para os sujeitos e não para os objetos, lamentavelmente, a dinâmica de concorrência entre as cidades atuais está conduzindo a uma corrida sem fim por conseguir os “objetos/equipamentos” maiores os mais espetaculares, ou os festivais e eventos mais custosos, reduzindo os habitantes a meros consumidores sem capacidade de participação e muito menos de intervenção. Ou seja, está levando a uma prática de política cultural totalmente despolitizada, em que a crítica brilha por sua ausência, apagada em um processo acelerado de “festivalização”, cujo espaço de representação habitual costuma ser os inúmeros e inomináveis festivais, eventos, bienais, celebrações, comemorações e museus de moda. Definitivamente, trata-se de uma inusitada explosão institucional de atividades em que prima, sobretudo, uma concepção do público como turista, visitante, consumidor, sendo o número de assistentes a única barema populista que se leva em conta, esquecendo a cultura como fonte de negociação e confrontação com a realidade imposta.

Nessa corrida desaforada que as cidades têm empreendido para situar-se à cabeça dos *rankings*, estão sendo desenvolvidas políticas de grandes investimentos urbanísticos e monumentais as quais se dirige o excedente de capital para a construção de novos projetos, em muitos casos, desnecessários. O mundo se converte, assim, em um grande projeto de urbanização global com grandes competições entre metrópoles que discutem sobre os mesmos argumentos e com as mesmas desculpas. A intenção é atrair capital e, portanto, manter o clima empresarial em uma encarniçada luta inter-regional baseada na mesma retórica publicitária: da inovação e do desenvolvimento da cultura ou das indústrias do conhecimento. A isso se acrescenta, evidentemente, desde a demagogia vã, a sustentabilidade, as cidades ambientais e epítetos sem-fins, quase todos vazios de conteúdo.

Tudo isso provocou uma grande “competição interurbana”, dado que a prioridade da política urbanística é o crescimento econômico e o desenvolvimento de novas possibilidades de negócio, de modo que se substituiu o enfoque gestor e regulador característico do urbanismo Fordista-Keynesiano por um enfoque empresarial e pró-ativo, que subordina os objetivos sociais à lógica da competitividade.

Segundo Harvey, essa política urbanística está servindo para que o poder econômico solucione o problema da “realocação dos excedentes de capital” e mantenha o ritmo de crescimento progressivo da produção que a lógica “competitiva e devoradora” do capitalismo exige.

Um dos casos mais destacados é Bilbao, cidade que, em pouco mais de dez anos, tem se convertido, parafraseando Ariella Masboungi, na “nova Meca do urbanismo internacional”.⁸ De fato, seu projeto de regeneração urbana se apresenta, com frequência, como modelo a ser seguido por outras cidades industriais intensamente afetadas pela crise do fordismo. Segundo Arantxa Rodríguez, autora do artigo *“Innovación, competitividad y regeneración urbana. Los espacios retóricos*

⁸ Ariella Masboungi: “Bilbao. La Culture comme projet de ville - Bilbao, la cultura como proyecto de ciudad”, *Coll. Projet Urbain*, n°23, Septembre 2001, Paris, ed. Ministère de l'équipement des transports et du logement, Direction Générale de l'urbanisme de l'habitat et de la construction.

de la ciudad creativa en el nuevo Bilbao” (Inovação, competitividade e regeneração urbana. Os espaços retóricos da cidade criativa no novo Bilbao), esse projeto urbano reproduz um modelo de planificação de ordenação geral do território no qual o urbanismo é concebido como uma “ferramenta de marketing” que tenta propiciar o crescimento econômico (atraindo novos investimentos e/ou consumidores). Um urbanismo especulativo que apenas busca uma “regeneração física, morfológica, de desenho”, priorizando o econômico sobre o social e entendendo a cidade como um produto que deve ser vendido e consumido, e não como um espaço que deve ser construído e habitado. Esse modelo de política urbanística tem se articulado no caso específico de Bilbao em torno de uma série de infraestruturas e de “projetos bandeiras” desenhados por “arquitetos estrelas” (Arata Isozaki, Norman Foster, Santiago Calatrava, Rafael Moneo, César Pelli, Jean Nouvel, Tadao Ando, Zaha Hadid, Frank Gehry).⁹

Outro paradigma europeu de cidades-espetáculo que também se constituiu em modelo é Barcelona. Há algumas décadas, viajar aí representava encontrar-se com uma cidade cosmopolita; passear por suas ruas significava somar-se a um mundo de inesperados contrastes, reconhecer-se igual entre diferentes. Barcelona era um espaço aberto ao mundo, cheio de vida e pulsão criativa; a representação fiel do cosmopolitismo universal que se enfrenta – segundo Ulrich Beck – ao internacionalismo relativista que tudo uniformiza impedindo a expressão radical da heterogeneidade.¹⁰

Parafraseando Santiago López Petit, filósofo, militante barcelonês, acérrimo defensor do “querer viver contra a vida que nos obrigam viver”¹¹, pode-se dizer que Barcelona está atravessando o final de uma época. O entusiasmo com que os seus habitantes se identificavam com a capital catalã desapareceu, e a crença de que habitavam a melhor cidade cedeu à afirmação de que é impossível viver nela. O “modelo Barcelona”, a melhor marca turística, venceu, mas para isso precisou expulsar a vida. De fato, a cidade internacional, uniformiza-

⁹ Arantxa Rodríguez: “Nuevas políticas urbanas para la revitalización de las ciudades en Europa”, *Estudios territoriales*, nº 129, 2001, ed. Ciudad y territorio; “Continuidad y cambios en la revitalización del Bilbao metropolitano”, *Revista vasca de economía*, ed. Ekonomiaz.

¹⁰ Ulrich Beck: *Libertad o capitalismo*.

Conversaciones con Johannes Willms, ed. Paidós Ibérica, 2002.

¹¹ Santiago López Petit: *Amar y pensar. El odio de querer vivir*, ed. Bellaterra, 2005.

da pelo verniz da diversidade turística, apropriou-se do centro para lançar o cosmopolitismo da pluralidade à periferia ou às laterais dos núcleos principais.

Dean MacCannell, professor de Desenho Ambiental e Arquitetura da Paisagem, da Universidade da Califórnia, escreveu que a aparição do turista, como um novo sujeito moderno, altera radicalmente a organização das cidades, e explica a necessidade de construir objetos arquitetônicos e espaços urbanos despojados de vida para esses novos habitantes efêmeros.¹² No mesmo sentido, Roland Barthes, quando se referia ao “centro vazio”, já advertia que os guias turísticos tendem a apagar toda humanidade em favor da monumentalidade.¹³

Enquanto as autoridades e técnicos de Barcelona brigam com Dubai, Shangai e outras cidades do mundo, que querem recolher seu legado para converterem-se nas novas Mecas do turismo internacional, os habitantes da cidade se lamentam das dificuldades para ter acesso a uma moradia digna, dos problemas de circulação e acesso ao centro urbano, das condições e insegurança do transporte público, da precariedade da rede elétrica e da deterioração dos serviços públicos. *L*’s cidadean*’s* atingidos revelam-se contra o sucesso e reclamam que se altere a ordem de prioridades para atender mais ao mal-estar social e menos aos interesses do capital que, obcecado por um crescimento desmedido, só responde à necessidade de acumular benefício.

Definitivamente, a arquitetura e o urbanismo contemporâneos têm se convertido no novo paradigma da modernidade e seus “arquitetos-estrela”, nos grandes criadores do nosso tempo. Seus sobrenomes, repetidos uma e outra vez até a saciedade, têm se somado a essa ladainha de nomes próprios que povoa o universo dos “gênios individuais” e camufla a inúmera lista de excelentes arquitetos discretos, criadores anônimos e, em muitos casos, simples cidadãos com capacidade de invenção, que são o substrato real da vida criativa e da inovação social.

¹² Dean MacCannell: *El turista. Una nueva teoría de la clase ociosa*, ed. Melusina, 2003; *Lugares de encuentro vacíos*, ed. Melusina, 2007.

¹³ Roland Barthes: *El grado cero de la escritura: Seguido de nuevos ensayos críticos*, ed. Siglo XXI, 2000.

Agora, os mecenas ilustres, quase sempre vinculados a grandes firmas empresariais, procuram na arquitetura marcas de prestígio para os seus clientes; e muitos Estados, em seus diferentes níveis de competência administrativa, buscam remédio paliativo para os cidadãos. Ou seja, procuram a panaceia visual que alimente o espírito dos humanos e “o capital simbólico” que se soma ao “capital financeiro” do progresso econômico. A cultura é a desculpa perfeita para justificar esse casamento entre arquitetura, poder econômico e política. Essa prática esquece que os processos criativos e as experiências geradas a partir das redes cidadãs são, a longo prazo, apesar de sua complexidade, muito mais eficazes para o desenvolvimento social e para a igualdade de oportunidades, base de um autêntico progresso integral da cidadania.

Luc Boltanski e Eve Chiapelle dizem que “para construir uma cidade por projetos e conexão seria necessário o encontro de diversos atores com lógicas de ação diferentes. É preciso, em primeiro lugar, a existência de uma crítica tenaz e inventiva. As dinâmicas cidadãs e os movimentos sociais, com maior capacidade de análise e opinião, poderiam constituir seu embrião para que exerçam uma pressão constante sobre os representantes políticos e sobre os funcionários de alto nível. A condição de qualquer ação reformista depende também da participação de funcionários, políticos e gestores empresariais suficientemente autônomos com respeito aos interesses capitalistas para perceber os riscos de um ilimitado incremento das desigualdades e da precariedade ou simplesmente para abrir-se ao senso comum da justiça. Todos esses diferentes atores são suscetíveis de desempenhar um papel impulsor na experimentação de novos dispositivos, de apoiar reformas e de pôr seu pragmatismo e seu conhecimento das engrenagens do capitalismo a serviço do bem comum”.¹⁴ Nesse sentido, a ação individual, reforçada nas estruturas sociais, é fundamental para o desenvolvimento de uma crítica política capaz de confrontar modelos alternativos às práticas mais hegemônicas.

¹⁴ Luc Boltanski/Eve Chiapelle: *El nuevo espíritu del capitalismo*, ed. Akal, 2002.

Em uma conversa com Asier Mendizabal, destacado artista basco

convocado em numerosas mostras do circuito internacional, ele comentou que se encontrava, novamente, em uma encruzilhada devido a muitas dificuldades para responder, de maneira coerente, à enésima oferta que recebia para realizar uma exposição. Nesse caso, o dilema era maior porque esse convite estava chegando do Museu Guggenheim Bilbao, que queria voltar a apresentar, nas suas salas, uma mostra de artistas bascos vinculados à inteligência de Rosa Martínez, especialista nesses mesteres do marketing cultural e exibicionismo artístico. Falamos, por muito tempo, sobre essa situação instável na qual se encontra o artista quando precisa enfrentar as práticas hegemônicas, quando as ofertas que recebem não são compatíveis com os próprios desejos, que muitas vezes reclamam outros momentos e condições para apresentar as obras. Ou seja, pouquíssimas vezes coincide desejo com contexto, e necessidade com oportunidade. A situação precária do artista, como a de muitos trabalhadores cognitivos e criativos, determina a sua fragilidade e, em consequência, a sua condição de “último da fila” no espetáculo da cultura artística e na hierarquia das decisões.

Alguns minutos antes de compartilhar essas reflexões com Asier, lia um breve texto de Txomin Badiola, “La excepción necesaria” [A exceção necessária], no qual, a propósito da exposição que o Museu Jorge Oteiza de Alzuza (Navarra) organizou para rememorar a sua presença na Bienal de São Paulo de 1957, comentava que talvez Oteiza fosse uma flagrante exceção. No final do texto, Badiola afirmava que “agora talvez seja um bom momento para refletir sobre as fainas expositivas com as quais muitos artistas contemporâneos se veem envolvidos. As exposições, submetidas a uma regularidade profissionalizada, burocrática e respondendo, na maioria das vezes, a compromissos externos e não a verdadeiras e íntimas necessidades comunicativas, têm acabado, em numerosos casos, por serem convertidas em respostas rotineiras e convencionais”.

A partir do meu ponto de vista, esta é a situação em que nos encontramos: o predomínio de um modelo cultural baseado, sobretudo, na

espetacularização da produção subjetiva, na banalização dos discursos, na descontextualização das obras e sua conseguinte mercantilização.

Como já comentei, a proliferação de museus, centros de cultura contemporânea e acontecimentos artísticos - bienais, feiras, comemorações, capitais culturais - tem a ver, sobre tudo, com uma visão utilitária da cultura, a qual funciona, em grande medida, como vitrine para o consumo passivo - ou ativo - daqueles que dispõem de recursos -, elemento de promoção turística, reforma urbana ou aberta propaganda política e não como um meio de autêntica construção do social.

Em novembro de 2006, foi finalizada a segunda BIACS (Bienal de Arte Contemporâneo de Sevilla) que, sob a epígrafe “Lo Desacogedor. Escenas fantasmas de la sociedad global” (*O Desacolhedor. Cenas fantasmas da sociedade global*), e dirigida por quem fora Diretor da Documenta 11, em 2002, Okwui de Enwezor, não teve nenhum inconveniente em colocar questões como a guerra, a fome, a doença ou a morte em um esquema de representação convencional que reproduziu até a última consequência os clichês do internacionalismo artístico mais convencional; a monumentalização da experiência estética; a construção de espaços “fascinantes” que desenvolvem estratégias de sedução e alienação do espectador; a anulação de qualquer possibilidade de interação que não passe pela simples contemplação passiva e descontextualizada (não me refiro à contemplação como uma das maneiras tradicionais de acesso ao conhecimento, mediante a repousada interpretação e análise das formas), a neutralização da crítica – a tentativa reiterada de sufoco da PRPC (Plataforma para a reflexão de Políticas Culturais)¹⁵ e, é claro, a ocultação e a negação de todo tipo de informação e documentação que permita uma mudança nos comportamentos dos cidadãos e a sua relação com as obras apresentadas. Essa é o modo habitual de proceder quando as exposições obedecem a interesses institucionais e não às necessidades reais dos artistas.

¹⁵ e-sevilla.org: Plataforma para la reflexión de políticas culturales.

Afortunadamente, as coisas estão mudando. A autoridade acadêmica e institucional começa a cambalear quando muitas redes de cidadãos começam a organizar sua própria informação. O fenômeno da *web 2.0* não é mais do que a ponta do *iceberg* de um novo sistema de comunicação que constitui uma alternativa autogerida pelos próprios cidadãos. Essa forma de entender a comunicação horizontal coincide fundamentalmente com a filosofia do *hackerismo* e da mídia-ativismo em geral.

Estão aparecendo novas estruturas de organização do saber que se constroem a partir de tecnologias abertas, de *software* livre, práticas de comunicação transversais que se opõem a uma visão unitária, centralizada, colonialista e hierarquizante do mundo, as quais se apoiam em uma visão múltipla, cambiante e descentralizada. Renovados sistemas de relação e novos marcos socioeconômicos estão obrigando a modificar tanto as estruturas culturais do âmbito público como outras vinculadas às indústrias culturais, que estão propondo mudanças substanciais em seus modelos de negócio, ainda baseados no controle do objeto material (o livro, o disco, o objeto artístico). Tanto é assim que, independentemente de hierarquias acadêmicas ou de obsoletas autoridades, essas novas redes atuam a partir das estruturas sociais e participativas que sustentam a trama complexa e pensam novas ferramentas de produção, armazenamento e distribuição dos conhecimentos com base em conexões de interação. Essas redes propõem seu trabalho no marco geral do domínio público e na democratização dos saberes universais, o que Boris Groys denomina “espaço profano”, e que se apresenta como paradigma da heterogeneidade e diversidade frente à homogeneidade e seletividade do arquivo clássico e dos modelos tradicionais de representação.¹⁶

Na experiência desse novo tecido, há indícios de um possível processo de emancipação e autonomia diante da estandarização dos meios de representação convencionais. O desafio é saber se poderemos manter nossos saberes no âmbito do domínio público e universal ou

¹⁶ Boris Groys: *Sobre lo nuevo. Ensayo de una economía cultural*, ed. Pre-Textos, 2005.

permitiremos que esse conhecimento seja reduzido a transações econômicas, convertendo-se em um bem escasso.

Entre aquela primeira conversa com Asier Mendizabal e a leitura do texto de Txomin Badiola, recebi uma ligação de Juan Luis Moraza, outro artista basco. O Museu Guggenheim Bilbao, preocupado com o efeito negativo que a proposta expositiva de Rosa Martínez tinha produzido entre os artistas selecionados ou não, a crítica e alguns elementos da gestão cultural, solicitava ajuda para que corrigisse, do jeito que fosse, os eventuais efeitos secundários que aquela exposição pudesse causar. Propõe que seja realizado um exercício pedagógico, quase titânico, para tentar apresentar de outra forma as mesmas questões que são solicitadas ao comissariado e que, pelo que parece, o próprio museu não pode – ou não sabe – resolver tal e como caberia supor. Ou seja, esperam da inteligência de Moraza que a exposição seja contextualizada, ganhe sentido, construa discurso e contribua com uma leitura crítica da realidade que tenta ser analisada. Como ele mesmo diz, que apresente as condições de interpretação, os contextos de produção, genealogias, referências e evoluções.¹⁷ Ou seja, tudo aquilo que se pressupõe em uma exposição dessas características. J.L. Moraza, diante da ambivalência da situação e consciente da dificuldade da tarefa, aceita o desafio. Pensa que não deve desperdiçar essa oportunidade que permite estabelecer algumas regras de jogo diferentes em relação ao padrão e a seus programas de futuro. E acredita que pode ser uma ocasião para substituir a habitual sensação de inexorabilidade, frustração e suspeita que produz a política cultural do Guggenheim, por uma cumplicidade que, segundo ele, beneficiará o clima cultural e o futuro desenvolvimento da arte.

Para levar a cabo uma modificação das habituais condições de produção, Moraza solicita a colaboração e a cumplicidade de todos os artistas bascos, historiadores, críticos e gestores para recolher muita informação concreta. Envia um questionário que todos nós devemos preencher para somar materiais que permitam confeccionar um ban-

¹⁷ Juan Luís Moraza: *Incógnitas (Cartografías del arte contemporáneo en Euskadi)* Un ensayo, ed. Museo Guggenheim Bilbao, 2007.

co de dados no qual atuar. Ou seja, organiza uma cadeia de mediação no processo de produção e reprodução. Pretende criar um grande arquivo informativo da realidade atual da arte basca para, a partir da sua acumulação, análise e posterior edição, reordenação ou reinterpretação, gerar uma mostra de índole documental que intente uma articulação projetiva da arte moderna e contemporânea do País Basco.

De certo modo, a intenção é editar a memória, reescrever a história, da forma como faz o artista andaluz Pedro G. Romero no seu Arquivo F.X.¹⁸ Esse arquivo, que em si mesmo se apresenta como uma obra em processo, propõe uma metodologia de trabalho que vai além dos modelos de produção cultural convencionais; estabelece-se como uma maneira diferente de unir a complexa estrutura institucional que o sustenta com o artista, que se converte em um elo fundamental da produção de seu trabalho. É organizada uma maquinaria (Pedro G., mais de uma vez, se definiu como escultor e produtor de máquinas) que permite trabalhar sobre contextos diversos (o Arquivo se desloca) e em circunstâncias variáveis (a participação institucional diversifica segundo as necessidades de cada lugar onde se apresenta) com metodologias que se adaptam a cada estação do percurso ou a cada capítulo da narração (oficinas, seminários, conferências, publicações, concertos, performances, materiais audiovisuais) e, é claro, com uma vocação permanente de acumulação de experiências, e de diferenciadas e relevantes práticas artísticas, sociais e políticas.

Assim, o conceito “exposição”, que costuma ser reduzido a uma simples apresentação, limitada no espaço e tempo determinados pela instituição, se transforma em um enunciado discursivo que propõe uma realidade fragmentada, impossível de abranger a totalidade, caso não se propuser a sua análise a partir da capacidade do espectador para “montar” sua própria interpretação, começando por perspectivas diferentes e nunca a partir da totalidade. O espectador, o público, passa a ser parte ativa do relato, da maquinaria de efeitos que se tenta construir e se desvanece em uma pluralidade de públicos - sujeitos

¹⁸ Pedro G. Romero:
www.fxysudoble.org

ativos - que permitem reinterpretar os resultados da experiência em um processo contínuo de crítica que, por sua vez, em uma progressão dialética, é incluída no devir do projeto. Ou seja, ator, não apenas espectador.

Público para a arte/ Arte para o público

Gabriel Pérez-Barreiro *

Todos nós, aqui, concordamos que a arte e a educação têm algo a dizer. Todos nós, assim parece ser, gostamos da ideia de uma bienal pedagógica. Até aqui, tudo bem, mas o que precisamos para que isso aconteça? Quais os passos a seguir, e como saberemos se atingimos ou não o objetivo desejado? Vou tentar repassar algumas dessas perguntas trazendo algumas observações sobre o processo da 6ª Bienal do Mercosul, falando, claro, a partir do ponto de vista da curadoria.

Em primeiro lugar, gostaria de perguntar por que as bienais geralmente não são lugares propícios para a educação? Poderíamos dizer que desde a invenção da bienal, há mais de um século, em Veneza, o modelo é competitivo, com ênfase no produto e no espetáculo. Se já não se costuma dar prêmios na maioria das bienais, e se o modelo de representações nacionais está em extinção, ainda temos, em muitos casos, um modelo de espetáculo e diversão, e uma ênfase sobre o produto e não na comunicação com o grande público que frequenta esses eventos. Por quê? Uma parte da resposta está relacionada à conformação do circuito de arte contemporânea e das bienais nos últimos 15 anos. Vivemos na era das bienais; cada vez mais lugares adotam uma bienal, seja para competição regional, seja para turismo ou por outros motivos. Pouquíssimas bienais surgem como projetos culturais unicamente e, considerando o enorme investimento que representam, é até estranho que sejam um modelo tão popular com um retorno tão pequeno para a maioria das pessoas que as visitam e os parceiros que as apoiam. Depois, pensando no caráter esporádico e

* Curador, Doutor em História e Teoria da Arte pela University of Essex e Mestre em História da Arte e Estudos Latino-Americanos pela University of Aberdeen, Gabriel Pérez-Barreiro é diretor da Colección Patricia Phelps de Cisneros, Caracas e Nova York. Em 2007, foi curador geral da 6ª Bienal do Mercosul e, de 2002 a 2008, foi curador de Arte Latino-americana do Blanton Museum of Art, The University of Texas, em Austin. Reside em Nova York, EUA.

temporário do modelo bienal, não é muito questionado o impacto que pode ter numa sociedade, ou que retorno pode gerar além do temporal, do econômico ou do competitivo. Logo, as bienais já são tantas, e o mundo tão globalizado, que chegam a poder definir seu público-alvo por uma estranha redundância: as bienais são feitas para as pessoas que visitam bienais. Isso me lembra a frase de James Joyce: uma nação são as mesmas pessoas morando num mesmo lugar.

Existem já muitas pessoas que visitam algum evento bienal ou feira de arte pelo menos uma vez por mês. Apesar da distância entre as cidades (Kassel, Veneza, Nova Iorque, São Paulo, Miami etc.), conforma-se um único país, chamado país “Bienal”, no qual vamos ver as mesmas pessoas conversando sobre as mesmas coisas, lendo as mesmas revistas e ficando nos mesmos hotéis. Desses habitantes do país Bienal também vêm, claro, os curadores das bienais que tomam café da manhã com os galeristas que representam os artistas que são colecionados pelos colecionadores que estão tomando o mesmo café. Então, vai se conformando um perfeito sistema circular de referências, prioridades e interesses em comum. É claro que, às vezes, aparece uma proposta para a mudança radical do modelo, como pode ser a proposta para a 6ª Manifesta no Chipre, apresentada por Anton Vidokle neste simpósio.

Agora podemos pensar no próprio modelo curatorial. A imensa maioria das exposições de arte contemporânea, e 99% das bienais, utilizam o modelo de exposição coletiva temática. Nessas exposições, o curador escolhe um tema, geralmente algum assunto sério sobre a vida contemporânea, mas com um toque poético (pois somos, finalmente, pessoas da arte), e vai escolhendo artistas e obras que dizem algo sobre esse assunto. Não vou dizer que não existe quem faz desse exercício uma coisa interessante, mas, em vários casos, o resultado é ou uma coletiva geral de um grupo de artistas na qual o tema não serve mais, ou algo pré-determinado em que todos parecem estar dizendo exatamente as mesmas coisas; porém, com sotaque diferente. A pretensão de que uma exposição de arte vai iluminar os proble-

mas políticos e sociais do nosso mundo é quase tão exótica quanto a ideia de que os artistas produzem sua obra para ilustrar conceitos curatoriais. Acho que, nessa situação, estamos diante de um grande erro em pensar que é tematicamente que a arte vai nos dizer alguma coisa, que a arte é declarativa, unidimensional, e que precisa de um grande discurso prévio para poder ser legível ou útil.

A necessidade de estruturar as mostras com temas também tem gerado, inevitavelmente, certas *práticas* artísticas para servir esse modelo. Talvez o mais notório é o que chamo do novo gênero “about” art, ou “sobre” arte. Essa é uma arte que se esgota quando o artista fala uma frase com as palavras “minha arte é sobre...”, “my art is about...”. Esse fenômeno é mais comum nos Estados Unidos e na Europa onde até existem vários cursos para ensinar ao artista o que dizer quando um curador ou crítico visita o ateliê. Evidentemente, isso é resultado da sobressaturação de informação no campo artístico: a aplicação de uma lógica de *marketing* para poder resumir ao máximo a proposta de uma obra com o intuito de preparar seu consumo por um sistema voraz que precisa de palavras curtas para articular suas frases.

E agora, vamos passar para a parte da comunicação com o público. Se concordamos que uma exposição é uma oportunidade para comunicação, devemos prestar atenção em como e onde essa comunicação pode acontecer. Acho que uma das questões fundamentais é que geralmente pensamos em obra de arte e público como forças opostas, como dois partidos, um contra o outro, cada um procurando a extinção do outro. É como se, ao atender o público, fôssemos estragar a obra, ou, ao atender a obra, fôssemos negar o público. Com essa lógica, temos casos nos quais nenhuma informação nem ajuda são fornecidas, seguindo um suposto interesse na “autonomia” da obra de arte, uma ideia modernista que ainda é determinante no sistema da arte contemporânea; por outra parte, há um populismo no qual o público é considerado como idiota, mas um idiota que precisa ser atendido dentro de sua condição de idiota, simplificando ao máximo a com-

plexidade da obra. Para dar um exemplo desse último ponto, em inúmeros museus americanos há um programa muito popular chamado “Treasure Hunt” ou “procura do tesouro”. Nesse programa, o público – crianças e adultos – é convidado a percorrer o museu a grande velocidade em procura de detalhes nas obras: um chapéu vermelho, um copo de água, ou até, como em um caso que vi, um número numa ficha. É difícil imaginar uma forma mais superficial de visitar uma exposição, com pressa, competição, e com um olhar só voltado para achar iconografia simples. Essa vontade de construir a apreciação da arte somente a partir do conhecido e do banal é um dos grandes problemas da educação artística. Nesses casos, a arte é colocada como inimiga do público, assim como o público muitas vezes é pensado como inimigo da arte.

A grande pergunta, então, seria se é possível montar uma política de comunicação e educação a partir da arte mesma, mas uma política que se dirige ao público e não o afasta. Para isso, teríamos, em primeiro lugar, que acreditar mais na obra de arte não como *container* puro e perfeito de significado no sentido modernista (no qual, bastaria pendurar quadros no espaço público para que a vida da humanidade ficasse melhor imediatamente), mas entendendo a arte como um processo pedagógico em si. Quero dizer que podemos pensar que as perguntas que uma obra gera são válidas e interessantes por si mesmas e que, se a obra está minimamente bem realizada, a própria obra pode encaminhar essas perguntas. Para atribuir essa responsabilidade de comunicação à obra de arte é preciso, no meu ponto de vista, certo cuidado com as condições em que a obra é vista. Na 6ª Bienal, a solução foi isolar as obras ao máximo na museografia, tentando dar a cada obra um espaço e tempo próprios. Tentamos limitar ao máximo a cacofonia que geralmente recebe o visitante de bienais ou feiras. Quando há interação entre obras, como, por exemplo, na exposição *Conversas* – e porque os próprios artistas escolheram esse diálogo entre obras –, esse diálogo tem, também, seu próprio espaço. Essas miniexposições de *Conversas*, por exemplo, podem ser vistas

como pequenos exercícios pedagógicos porque pedem uma leitura de obra *a partir* de outras obras e não de temas pré-determinados. Na exposição Zona Franca, os trabalhos são isolados um a um justamente para poder criar as condições e tempo para o olhar crítico.

Com isso, não quero dizer que a arte só precisa de visualidade e presença para se manifestar. É claro que a arte contemporânea geralmente necessita de informações fora da própria obra para poder entrar na sua problemática (mais uma vez, pensar o contrário é aceitar inconscientemente o paradigma modernista), e essas informações podem ser colocadas da forma mais objetiva para ajudar na leitura, não explicando a obra, mas sim dando pontos de entrada, pontes entre público e obra. Na 6ª bienal, foi acrescentado mais um mecanismo na estação pedagógica, em que o próprio artista coloca alguma intenção textual para viabilizar o processo no qual o público pode gerar uma opinião crítica sobre como o artista conseguiu colocar tal problema na sua obra. Novamente, não é uma explicação da obra, mas sim um convite para começar a pensar a obra como um processo, como problema, e não como produto.

Agora quero trazer a discussão da metáfora da 3ª margem do rio, a metáfora central da 6ª Bienal do Mercosul. Para quem não conhece, “A terceira margem do rio” é o título de um conto do autor brasileiro Guimarães Rosa, em que um senhor que mora frente a um rio com sua família decide, sem explicação, construir uma barca e morar no centro do rio. Com o tempo, todos se acostumam a esse afastamento e a esse jogo de olhares, e a barca vira a terceira margem desse rio.

Essa metáfora, para mim, indica várias coisas: por uma parte, fala da capacidade de o pensamento crítico criar uma terceira alternativa onde antes existiam apenas duas. Quer dizer, se o mundo sempre gera oposições binárias: bem/mal, esquerda/direita, social/formal etc., o pensamento crítico vem para criar um terceiro lugar sem aceitar essa lógica reducionista. O artista faz algo semelhante na criação de

um novo trabalho, negociando entre o que já existe como linguagem e as suas intenções.

Mas como podemos aplicar essa metáfora para falar sobre o público da arte? Se aceitamos que uma obra de arte é uma materialização de intenções do artista, então a ideia é menos uma “apreciação” da obra e mais um uso da obra para poder viajar nessa intenção. Já estamos falando de uma situação de diálogo ativo e não de transmissão passiva. E se levamos isso a sério, é tão importante o espectador quanto o autor. Claro que isso já é conhecido através da filosofia de Foucault e de tantos outros, em que o espectador é também autor, mas poucas vezes isso é colocado na prática.

A terceira margem é onde podemos pensar a comunicação entre público e artista. Se pensamos na imagem de alguém olhando uma obra de arte qualquer, o que está acontecendo? Onde está o conteúdo? Acredito que não está nem na obra de arte, que precisa do espectador, nem no espectador, que precisa da obra de arte. Na realidade, é no espaço *entre* os dois que a comunicação é gerada, nesse espaço aparentemente vazio. A obra é uma margem, e o espectador outra. Os dois precisam ser valorizados para criar a possibilidade da terceira, uma margem que é temporária, ativa, crítica, e por isso, profundamente pedagógica.

Ideias para o arquipélago

Ted Purves*

Outubro 2007

Enquanto escrevo este texto, estou pensando em um vídeo. Um vídeo que assisti muitas vezes com a minha família, com os meus alunos e também sozinho. O vídeo se chama “Tugaliaq”, que pode ser traduzido da língua Inuit como “Blocos de Gelo”. Ele conta a história de uma comunidade do Povo Inuit no Arquipélago Ártico Canadense que, em um dia qualquer de 1944, decide construir um iglu e um rancho de torrão. O filme acompanha a comunidade no seu trabalho de construção e termina quando a construção está completa. Alguns minutos do filme são dedicados às canções tradicionais e às brincadeiras das crianças no gelo.

O vídeo foi feito pela Produtora Igloolik Isuma (*Igloolik Isuma Productions*), um grupo de produção independente da comunidade Igloolik, localizada em uma ilha da Costa Norte do Canadá. Originalmente, o vídeo parecia um programa de televisão, um dos 13 episódios de uma série chamada “Nunavut”, que significa “Nossa Terra”. A Igloolik Isuma é uma cooperativa de produção de vídeos que se localiza em Igloolik, uma pequena aldeia do Povo Inuit, no limite norte da Ilha Baffin. A cooperativa pertence aos membros da comunidade, são eles que a administram, operam as câmeras, escrevem os roteiros, atuam e editam os filmes. A cooperativa foi estabelecida em 1990 como a primeira companhia de produção independente do Canadá. Os Inuits detêm 75% da companhia, que foi fundada por Zacharias Kunuk, Paul Apak Angilirq, Pauloosie Qulitalik, e Norman Cohn; todos, exceto Cohn, nasceram em Igloolik. Vale reproduzir aqui a descrição da missão do grupo, conforme consta em seu estatuto: “elaborar produtos para a mídia comunitária (filmes, TV e agora

* Artista, escritor e professor no California College of the Arts, em São Francisco, EUA, e chefia o Graduate Curriculum for Social Practice. Seus projetos públicos e curatoriais estão centrados na investigação da prática da arte ao redor do mundo, particularmente, em como esta se dirige a questões de localismo, participação democrática e mudanças inovadoras na posição do público. Reside em Oakland, EUA.

internet) para preservar e fortalecer a cultura e a língua do Povo Inuit; gerar empregos e desenvolvimento econômico em Igloolik e Nunavut; e contar histórias autênticas sobre o Povo Inuit para públicos Inuits e não-Inuits pelo mundo afora”¹.

É importante saber como as suas produções são realizadas. Os roteiros são elaborados a partir de entrevistas com as pessoas mais velhas da comunidade, que recontam como era a vida na época em que eles estavam crescendo, ou coisas que seus pais e familiares lhes contavam quando eram pequenos. Os membros mais jovens tiveram que, literalmente, reaprender as tradições da sua própria cultura para interpretar os papéis e encenar os roteiros da produção audiovisual. No caso de “Blocos de Gelo”, é importante perceber que a produção não apenas mostra uma prática tradicional verdadeira sendo representada para as câmeras (o que pode ser visto como um documentário sobre artesanato), como também mostra pessoas da comunidade que estão reaprendendo a construir um iglu e um rancho de torrão. Trata-se de habilidades que já não existem mais, pois a aldeia de Igloolik não tem mais casas de gelo.

O objetivo principal da Igloolik Isuma se baseia na troca de informação de geração para geração a partir da tradição das histórias orais que sempre estiveram presentes no grupo. Para nós, observadores que de longe compartilhamos o intenso processo de produção dos vídeos, a transmissão ocorre de uma forma diferente, mas igualmente importante: ao invés de assistirmos algo produzido simplesmente para o nosso próprio aprendizado ou “interesse”, estamos assistindo a outros em seu processo pessoal de aprendizagem, o que nos é oferecido para que possamos atribuir sentido.

Quando percebida, esta pedagogia sempre me causa impacto no momento em que assisto ao vídeo. Partindo dessa perspectiva, vale a pena também considerar outros aspectos da estratégia da Produtora Igloolik Isuma para compreender de forma ampla a natureza dessa

¹ Texto do *website*, *Isuma Igloolik Productions*, www.isuma.ca, 2007

pedagogia e a sua missão. “Blocos de Gelo” e quase todos os outros episódios da série são liberados como programas de televisão, os quais são exibidos nas redes públicas canadenses e especialmente transmitidos através de redes emergentes de radiodifusão tribais em todo o Norte Canadá. Quando são exibidos ocasionalmente em exposições de arte e festivais de cinema, o modo primário de sua distribuição é relativamente livre e pluralizado.

Essa abordagem é combinada com os esforços mais recentes da Produtora Igloodik Isuma em difundir horizontalmente seu método ao invés de fazê-lo de modo vertical através da divulgação de marcas. Assim, surgem aspectos mais relevantes da sua missão. As “ramificações” horizontais incluem a criação do Centro de Vídeo Tarriaksuk em 1991, que funciona como um espaço para aulas de vídeo e acesso à internet em Igloodik. Tarriaksuk, por sua vez, patrocinou a fundação da Produtora de Vídeo Arnait (*Arnait Video Productions*), uma companhia coletiva feminina que faz programas de televisão e filmes longa-metragem com enfoque nas experiências e histórias das mulheres Inuit. Além desses produtos, a organização coletiva também criou uma oficina de teatro para jovens em parceria com um canal canadense de televisão a cabo para produzir telejornais e programas de atualidades. Os programas são transmitidos através da televisão por Internet com o objetivo de aproximar outras comunidades Nunavut com a grande variedade de programação na língua Inuktitut. A difusão da companhia em tantas e diferentes facetas tem, talvez, complicado seu *status* como uma “Produtora de arte”; é difícil “bienalizar” 300 programas de televisão do Ártico Canadense. Mas essa difusão tem servido apenas para reforçar a missão original do processo.

Uma Casa Azul

Cruzemos o Atlântico para visitar um programa que está em andamento em outra ilha. Essa ilha se chama “Ijburg” e encontrava-se, até

recentemente, abaixo do nível do mar, fora de Amsterdã. Ela foi planejada, dragada e aterrada para ajudar a resolver o problema de moradia na capital holandesa. Quando estiver pronta, essa pequena série de ilhas abrigará mais de 45.000 pessoas. Nelas, existirão lojas, bancos e uma escola, e a conexão com Amsterdã será feita através de uma simples linha de trem elétrico. O planejamento é intenso, e o futuro do desenvolvimento de IJburg está sendo traçado para os próximos 20 anos de acordo com a quantidade crescente de pessoas que vão morar lá e da geração de serviços para elas quando as expectativas populacionais determinadas forem atingidas.

Há alguns anos, os Países Baixos vêm adotando uma política de incorporar recursos para arte ao desenvolvimento público em larga e pequena escala, e um plano original para um projeto público de arte foi concebido, inicialmente, pela artista holandesa Jeanne van Heeswijk e o arquiteto Hervé Paraponaris. Van Heeswijk se tornou conhecida na última década como uma das artistas holandesas mais prolíficas e radicais na área das práticas públicas. Seu trabalho assume diferentes formas, mas sempre envolve o diálogo permanente e intenso com a comunidade com a qual o departamento público de artes está comprometido. A própria comunidade deve se engajar ativamente para participar do *design* e reivindicar para si o que quer da situação.

O plano original encaminhado por Van Heeswijk e Paraponaris propunha que o governo de IJburg doasse ao projeto uma das propriedades da ilha, a chamada “Casa Azul” (*Blauwe Huis*). A propriedade, então, se transformaria em um lugar “desplanejado” - um território urbano e social que pudesse ser rapidamente transformado conforme as necessidades imediatas da comunidade, e que também oferecesse um espaço para centralizar as intervenções projetadas por artistas, ativistas sociais e arquitetos. O que estava por trás de tudo isso era a futura criação daquilo que faltava na ilha: uma noção compartilhada do passado e da história.

No entanto, as marés oscilantes da economia dos Países Baixos, aliadas ao movimento do governo em direção a um Estado muito mais conservador, fizeram o desenvolvimento de IJburg mudar de algo originalmente utópico para algo muito mais “realista”. O plano original determinava uma combinação de 20% para habitações sociais e imóveis para aluguel e 80% para venda (dos quais 20% seria destinado para asilos). O plano atual reduziu a porcentagem das habitações sociais para cerca de 8%. Não é necessário dizer que o orçamento para a arte pública foi vetado inteiramente².

Como contraponto, Jeanne van Heeswijk e seus colaboradores desenvolveram outro plano para fazer com que o projeto fosse realizado. Ela percebeu que a verdadeira força de IJburg naquele momento não residia no governo nem em sua habilidade de promover projetos de arte, mas sim nos consórcios de desenvolvimento de propriedades e nas associações de habitação administradas por eles. Van Heeswijk, então, convenceu um membro do consórcio a comprar uma casa para o projeto. O comprador nomeou a “Casa Azul” (*Blauwe Huis*) como propriedade autônoma por um mínimo de 4 anos e, dessa maneira, o projeto de arte foi inserido dentro da estrutura de poder. O fato permitiu que a “Casa Azul” tivesse voz ativa no governo se afirmasse como uma entidade reconhecida dentro da estrutura de poder e usasse essa posição para decretar reivindicações bastante específicas. Vou ler um pequeno trecho extraído da sua página na internet:

“Por um período de quatro anos, artistas, arquitetos, intelectuais, escritores e estudiosos de várias nacionalidades foram convidados para viver e trabalhar na Casa Azul durante seis meses. Esses residentes receberam a tarefa de iniciar ativamente um diálogo entre si, com outros moradores de IJburg, e com o público. O objetivo é estabelecer conexões entre o seu mundo e aquele que está fora (IJburg em desenvolvimento e o resto do mundo), e

² Jeanne van Heeswijk, apontamentos de uma conversa pessoal com o autor, July 2007

assim se tornarem co-autores da gênese e da história evolutiva de IJburg, que também inclui a história cultural de uma comunidade.... Através de pesquisas, produção de trabalhos de arte, filmes, publicações, do preparo de apresentações e outras atividades, uma nova estrutura será criada dentro e fora da casa.... Ao descrever e intervir na vida cotidiana deste local, a Casa Azul facilita a aceleração e intensificação do processo de desenvolvimento da história cultural.”³

Vale registrar que o projeto *Blauwe Huis*, a Casa Azul, tem funcionado taticamente não apenas devido ao seu *status* de propriedade autônoma. A casa adquirida para abrigar o projeto e seus residentes foi, de fato, a propriedade mais cara na quadra original do empreendimento, o que lhes dá uma enorme cota proporcional na associação dos proprietários. No plano original dos arquitetos, de certa forma utópico, as quadras residenciais foram projetadas para incluir a dinâmica populacional de IJburg. Cada quadra residencial seria um quadrado com quatro casas, uma de cada lado e um jardim interno comum. Cada lado da quadra deveria ter um nível diferente de ocupação: de um lado, uma moradia social, de outro, os proprietários em condomínios; de um lado, apartamentos para idosos, de outro, uma área disponível para aluguel. No centro do quintal coletivo haveria uma única casa com três andares. Esta casa, concebida pelos arquitetos para funcionar como um “solar”, deveria ser visível a partir de todas as outras casas e também ser a única casa autônoma da quadra. Sua posição é no mínimo peculiar, e é difícil de explicar a decisão de se colocar uma casa cara no meio de um quintal coletivo, que ocupa um espaço no qual a maioria dos urbanistas faria um jardim ou uma estrutura comunitária. Isso também representa uma aposta extraordinária por parte dos projetistas, pois, para a maioria, esse seria o local menos desejado por qualquer pessoa que procurasse uma casa para comprar no valor de aproximadamente setecentos e cinquenta mil euros.⁴

³ Jeanne van Heeswijk e Herve Paraponaris, http://www.blauwehuis.org/?page_id=59, 2007

⁴ Jeanne van Heeswijk, apontamentos de uma conversa pessoal com o autor, Julho 2007

Poeticamente falando, o projeto Casa Azul transforma a propriedade naquilo que ela deveria naturalmente ter sido, ao mesmo tempo em que preserva o poder primitivo que a casa representa, conduzindo-a para suas diferentes finalidades. Através da combinação entre as residências temporárias dos artistas, os arquitetos parceiros e as iniciativas dos moradores locais, a Casa Azul tem sido o local tanto para projetos permanentes como para encontros temporários. Toda pesquisa que produz é colocada à disposição de universidades, revistas, visitantes ocasionais da casa e de seu *website*.

Hoje, a Casa Azul abriga uma biblioteca infantil permanente (sugestão de um antigo residente que administrou uma biblioteca durante anos) e proporciona um ponto de encontro para jovens locais, na sua maioria asiáticos e árabes, já que IJburg não está programada para ter uma biblioteca nem um centro para jovens até que atinja as expectativas populacionais programadas – o que ainda vai demorar muitos anos. A Casa transformou seu jardim particular (o único lugar da quadra onde árvores podem ser plantadas legalmente) em uma horta comunitária para os moradores da habitação social, os quais não têm permissão para plantar em seus quintais. Mais recentemente, o projeto Casa Azul decidiu que quando o empreendimento da quadra ficar finalmente pronto esse será o momento de começar a “construção” novamente, de modo que a área se mantenha em transformação. Foi solicitada a permissão temporária para o uso de andaimes para a pintura exterior de um muro. A mesma permissão foi utilizada para aumentar o volume da casa em 30% e adicionar dois andares à sua altura. Eles conseguiram que a permissão fosse prorrogada, e o novo espaço tem sido oferecido a programas artísticos e comunitários para a exibição de filmes, a reuniões e a uma cafeteria ao ar livre. A investigação de “construção” contínua destaca o pensamento integrado que existe por trás do projeto Casa Azul. O planejamento e a aprendizagem, enquanto estiverem relacionados, não são intercambiáveis, e no caso de IJburg, foram estabelecidos de modo que o desenvolvimento intensivo da estrutura física da comunidade não se chocasse com os interesses da sua estrutura social.

Comida e Conversas

Nem todos os projetos de criação coletiva têm longa duração, e nem todas as comunidades possíveis são fixas e reconhecidas através de uma única identidade. O último projeto sobre o qual eu gostaria de falar durou menos de uma semana e ocorreu no espaço de interações entre pessoas desconhecidas. Esse projeto, chamado “*Phood*”, foi iniciado na Ilha de Manhattan com o grupo *It Can Change* (Isso Pode Mudar), por John Hoppin e Anthony Marcellini, e incluiu contribuições materiais de vários contatos criativos que o grupo possuía. A seguir, uma breve descrição de *Phood*, extraída do extinto website de *It Can Change*:

“Nosso projeto público, *Phood*, ocorreu na Rua Prince, 127, entre os dias 2, 4, 6, 9 e 10 de Setembro de 2002. Esse local havia sido um restaurante de artistas, o *Phood*, onde hoje fica a loja de roupas de *hip-hop Phat Farm*. A cada noite do projeto *It Can Change*, um automóvel estacionava ao lado desse prédio em torno das 18h. Distribuíamos comida de graça, publicações diversas, trabalhos de arte relacionados a atividades sociais autônomas e trocávamos energia positiva. Oferecemos os nossos serviços – em uma região onde tais atividades tinham ficado conhecidas pelos maneirismos e das técnicas do passado marginal – com o intuito de sugerir novas possibilidades de interação social entre os moradores atuais.”⁵

Como um esclarecimento histórico, devo mencionar que o *Phood* foi um restaurante criado em 1971 por Gordon Matta Clark, Tina Girouard e outros colaboradores. Além do restaurante, o *Phood* foi também um espaço social pioneiro em uma área do Soho que havia sido recentemente aberta, onde ocorriam encontros de artistas e “projetos de arte” como cardápios especiais e *shows*. De várias maneiras, a multiplicidade de papéis desempenhados pelo *Phood* na comunidade do Soho criou

⁵ *It Can Change*, texto do projeto, www.itcanchange.com (fora do ar), texto arquivado pelo autor, 2007

um modelo de prática social híbrida que, 25 anos depois, seria reexaminada por uma grande quantidade de grupos internacionais e espaços envolvidos com a prática da arte social e relacional.

De acordo com a descrição anterior sobre o Phood, a essência do projeto envolvia a distribuição de refeições completas, gratuitas e quentes, que saía dos fundos de uma camionete e eram oferecidas gratuitamente a qualquer pessoa interessada. Ao criar um ponto onde os transeuntes paravam, e com isso uma situação na qual essas pessoas se viam reunidas e comendo juntas, o Phood criou uma manifestação inédita de uma comunidade temporária, porém acessível. As publicações distribuídas com a comida eram uma mistura dos fanzines do projeto *It Can Change*, as quais tratavam de diversos valores utópicos (como os projetos de comida gratuita do *Diggers*, dos anos de 1960) e de uma seleção de peças teatrais e instrutivas escolhidas por artistas do país inteiro que participaram da rede de contatos do *It Can Change*. Tais produções aliaram o simples gesto da refeição gratuita à história local e à cena artística da década de 1970 no Soho (uma cena que ajudou a promover a revitalização do bairro e o crescimento do setor imobiliário) e abriram espaço para uma loja de roupas de *hip-hop* (símbolo de expressão alternativa capitalizada como produto cultural). Essas camadas de significados serviram como ponto de partida para discussões espontâneas entre os vários participantes.

Depois de ter presenciado várias noites de atividades do Phood, percebi o quanto é difícil contar a história de um espaço tão idiossincrático. O *Phood* representou a combinação de uma comida inacreditavelmente saborosa, servida de uma forma extremamente casual, aliada à natureza coletiva dos artistas e ao entrelaçamento dos vários elementos (peças teatrais, publicações, comida, história local, conceitos de cultura pública etc.) que ocorreram através do diálogo espontâneo e da organização do espaço. Ao observar as interações com vários transeuntes, participantes, espectadores, e co-criadores, foi interessante notar que essa manifestação podia ser abordada/

consumida a partir de diversos pontos de vista e de níveis de engajamento, mas os níveis de interação e compreensão não foram hierárquicos. O simples fato de comer era suficiente e ninguém precisava entender o todo como arte, mas para aqueles que queriam mais, havia ainda muito para se aproveitar.

Co-Criação e Localidade

Os projetos mencionados têm uma série de coisas em comum, mas na sua base cada um dá origem a uma esfera de co-criação dentro de uma situação local bastante específica. Por “co-criação” eu quero dizer que, apesar de os projetos serem instigados por um artista ou por um coletivo, todos têm sido estruturados para permitir o seu significado concreto e as suas resoluções possíveis; para serem reformulados por aquelas pessoas que poderiam ser consideradas, do contrário, apenas como espectadoras. Isso permite com que o significado apareça e se diferencie, ao invés de ser simplesmente estabelecido e imutável. Nesse sentido, a co-criação, como método de produção, é inerentemente pedagógica. No seu grau mais básico, ambos – criador e aqueles que se tornam participantes – entram na situação com a esperança de aprenderem alguma coisa e também para oferecerem algo a ela. Isso também permite com que os projetos existam em diferentes contextos ao mesmo tempo. Para os artistas que iniciaram os projetos, eles são uma extensão da sua prática. Para os outros participantes, os projetos talvez tenham pouco (ou tudo) a ver com fazer ou ser arte. Dessa forma, tais iniciativas podem simplesmente ser um ativismo de bairro, um canal de televisão comunitária, uma socialização alternativa, uma refeição gratuita...

Eu acredito que a tendência de co-criação também permite que esses projetos e seus significados insistam em manter o seu caráter local. Diferentemente das performances sociais anteriores, tais trabalhos devem evitar as convenções da documentação de projetos. Eles resis-

tirão a qualquer generalização banal sobre sua atividade no mundo enquanto puderem ser apreciados em contextos artísticos mais abrangentes e não-locais. Eles focam primeiramente na sugestão de uma premissa estética em uma dada situação local, uma comunidade de origem e um ponto final, ao invés de procurar destilar e transformar essas situações em trabalhos e mundos de arte.

Resistência à Extração

Cada um dos projetos relatados aqui aconteceu (ou ainda está acontecendo) em circunstâncias e localidades muito específicas... Muito do seu significado e do formato de seus trabalhos se tornam interligados com o lugar em que atuam... exatamente lá. O que me chama a atenção a respeito de cada um deles é aquilo que define a estética de cada projeto, suas ideias de respeito, de confluência cultural, as diferentes noções sobre como as pessoas podem falar e ser ouvidas, o aspecto cômico - há certas coisas que não podem ser separadas das pessoas. Nenhum volume de documentação pode transmitir a experiência de comer uma salada fria numa rua do Soho, nem mesmo quando apareceu uma frequentadora do restaurante Phood original. Isso não ocorre apenas porque não foi registrado, nem se tentou filmar, as histórias que esta frequentadora contou sobre sua experiência no restaurante, mas simplesmente porque nenhuma circunstância desse tipo, tão rica e específica, poderá jamais ser traduzida para algo que possa transmitir o mesmo impacto peculiar. Da mesma forma, nenhuma quantidade de obras em bienais vai ofuscar a experiência do aprendizado intensivo da comunidade de Igloolik a partir da filmagem dos seus trabalhos, e são essas experiências locais e pedagógicas que tornam os vídeos tão comoventes.

Espera-se dos trabalhos de arte que eles sejam cada vez mais portáteis; que sejam colecionados e exibidos em espaços intersubstituíveis; que possam transportar a si e todas as suas conseqüentes leituras de um cubo

branco a outro, de uma grande sala em Kunsthalle à estande de uma feira de arte, como as coisas transportadas em um velho episódio de “Star Trek”. Essa mobilidade parece emergir da teoria; ela apela para as ideias de autonomia modernista e também para a indeterminação pós-moderna; é ligada à filosofia kantiana na qual a verdadeira arte deve ser desinteressada pelo mundo. À luz de tudo isso, o que é intrigante sobre os projetos mencionados é que eles dispensaram as suas possibilidades de “movimento” e, ao mesmo tempo, se tornaram completamente “interessados” no mundo imediato no qual foram co-criados.

No passado, tal ligação era vista como limitadora, as artes plásticas eram livres de propostas, de interesse, e isso indicava a sua força. Mas quando um artista está trabalhando na posição de co-criação, o interesse pela liberdade se torna uma responsabilidade. Se projetos como esses devem ter um significado real e imediato na comunidade, então eles têm que se auto-transformar seriamente, aqui e agora, nos piqueniques, nas salas de aula ou nas organizações em que se baseiam; não existe caminho do meio. Os fatores, as estéticas, as decisões e as atitudes que fazem um bom piquenique não são os mesmos que fazem um bom trabalho de arte.

⁶ Alguns pensamentos meus sobre o poder inerente da “localização” entre esses e outros projetos têm sido formatados por ideias relacionadas (Oxford University Press, 2004). Stallabrass sugere que vivemos em um tempo no qual a ideia de liberdade nas artes, seu *status* subjetivo e individual, tem se mostrado contra ele mesmo. O poder do Mercado do mundo da arte como expressão cultural do capitalismo global se apoderou desse desinteresse e o vendeu diversas vezes. Ele sugere que a verdadeira liberdade da arte implica saber exatamente o seu propósito e aderir a ele impiedosamente.

Entretanto, os projetos, ao evitarem a transformação em um trabalho de arte móvel e permitirem que a sua essência permaneça no local, não estão abandonando o papel de comunicação externa. De fato, projetos como os programas de televisão da Produtora Iglolik e a pesquisa produzida por vários moradores e visitantes de IJburg têm a comunicação externa como essência de seu plano. Sua esperança, no entanto, parece estar na possibilidade de alcançar esse tipo de comunicação lateralmente, se espalhando ponto a ponto, ao invés de ser “conduzida verticalmente” e conduzida para o mundo da arte, onde o seu significado seria genérico, ao invés de específico.⁶

Eu não acho que seja uma coincidência que o grande impulso da produção desses tipos de trabalho – e também de outras formas de prática locais discretas, como performances relacionais e intervenções sociais

– aconteça ao mesmo tempo em que tais produções apareçam na Internet. A Internet sempre permitiu a comunicação lateral, e uma coisa comum em todos os projetos que eu mencionei é que eles usam o *website*, o *e-mail* em PDF, o *blog*, os carrinhos de compras e o *download* como ferramentas para falar de si para outras pessoas, para contar sua prática como uma história. O método de movimento é interlocal ao invés de global. Esses diversos trabalhos se baseiam simplesmente na ideia de que eles não desejam nem necessitam ser observados. Eles preferem um caminho mais independente. Eles procuram formas que permitam ser discutidas, ouvidas, levadas adiante.

O lugar das utopias na vida coletiva

Marcos Villela Pereira *

Quero cada vez mais aprender a ver como belo aquilo que é necessário nas coisas. Assim me tornarei um daqueles que fazem belas as coisas.

Friedrich Nietzsche

* 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.

Embora pareça lugar-comum, sinto necessidade de começar esta análise demarcando o contexto e a conjuntura da sociedade atual, delineando alguns aspectos, determinando alguns parâmetros e definindo certos limites para estabelecer de onde e sobre o que, realmente, estou falando. Há algumas décadas essa tarefa de descrição do nosso presente vem sendo ensaiada, porém sem termo. Talvez porque não haja termo possível. Talvez porque as ferramentas críticas não sejam suficientes nem adequadas para apreender a realidade em movimento no interior de uma representação ou de um conceito. “Contemporaneidade”, “terceiro milênio”, “fim da história”, “modernidade tardia”, “pós-modernidade”, “hipermodernidade” são apenas algumas das aproximações, metáforas ou esboços de um expediente muito difícil de ser resolvido. Ainda que se consiga uma ilustração ou uma definição plausível, sabe-se que os conceitos perderão sua adequação e funcionalidade, e deixarão de valer com a mesma velocidade com que foram concebidos, com a mesma velocidade com que a realidade se movimenta. Melhor dizendo: as ilustrações ou definições deixarão de ser adequadas com a mesma velocidade com que o sujeito que as formula muda sua posição na realidade que tenta explicar.

Talvez, se há alguma concepção que sobrevive, é a de que a realidade não tem consistência que assegure, em si, a sua permanência conceitual. Não existe uma objetividade essencial ou transcendental que sustente uma ideia acerca de uma verdade incondicional sobre o que existe. Rigorosamente, a realidade é um estado de experiência.

O que a define é o tanto de realidade que aquele que a experimenta traz consigo como repertório de sentido ou como esquema de representação. Aquele que vive a experiência é portador e operador de conceitos e representações que advêm, por sua vez, de sucessivas experiências e, ao passar por algo, ao viver algo, essa sua vivência se recobre de sentido produzido na própria circunstância da experiência. Portanto, quero dizer que a realidade acaba sendo desenhada no âmbito de uma experiência subjetiva que a constitui e a define, ou seja, a realidade é um efeito objetivo de uma experiência subjetiva.

Elejo, como uma ilustração plausível, a metáfora criada pelo sociólogo Zigmunt Bauman como principal linha de referência para minha exposição: a ideia de liquidez. Conforme esse autor, a qualidade dos líquidos que aqui importa é a instabilidade: “Eles ‘fluem’, ‘escorrem’, ‘esvaem-se’, ‘respingam’, ‘transbordam’, ‘vazam’, ‘inundam’, ‘borrifam’, ‘pingam’; ‘são filtrados’, ‘destilados’; diferentemente dos sólidos, não são facilmente contidos – contornam certos obstáculos, dissolvem outros e invadem ou inundam seu caminho” (Bauman, 2001: 8). Para ele, a modernidade constitui, desde seu começo, um processo de liquefação e de derretimento dos sólidos (Bauman, 2001: 9). Sirvo-me dessa imagem para falar da realidade e, em especial, da condição contemporânea: o mundo não tem sentido estabelecido *a priori* nem proveniente de alguma ordem transcendental; o mundo tem um conteúdo que se expressa de acordo com a sua experiência. A experiência subjetiva corresponde ao recipiente em que a realidade líquida se adapta; o sentido do mundo é o efeito de uma forma de racionalidade circunstancial, histórica e política. Assim como os líquidos assumem a forma do recipiente que os contêm, o mundo acaba tomando a forma que a experiência o leva a tomar.

Se considerarmos que a modernidade é definida pelo advento da razão esclarecida, constituída sistematicamente em movimentos culturais, políticos e intelectuais desde o século XVI, temos o sujeito que pensa como o centro principal de referência de qualquer verdade sobre o que existe. Da concepção cartesiana que dispõe a realidade dividida entre *res extensa* e *res cogitans*, passando pelos exageros categóricos do Iluminismo, pela máxima hegeliana de que *todo real é racional e todo racional é real*, chegando até o mundo ordenado dos paradigmas positivista, marxista e fenomenológico, vemos a razão como único parâmetro da realidade. Todo esse tempo, a razão pretendeu-se ordem e medida de todas as coisas, trabalhou pelo estabelecimento de uma forma hegemônica de constituição da verdade e assegurou os princípios da lógica como paradigma único e absoluto. Sistematicamente, o mundo moderno postulou a razão universal como essência do humano, condenando equivocadamente o homem ao trabalho de Sísifo de encontrar e revelar a verdade das coisas. Tornou-se tarefa insana a busca pela verdade e a corrida atrás de estratégias argumentativas que assegurassem a perfeita coincidência entre aquelas duas substâncias que Descartes fez o favor de estipular. Durante esse tempo todo se acreditou que havia *uma* verdade a ser descoberta e revelada e que o caminho para isso era a *razão*, entendida como a grande luz que tudo ilumina e esclarece.

Entretanto, ao trabalhar imersa na ilusão da possibilidade de um único paradigma, desde seus primórdios a razão moderna trabalhou por corroer a solidez das verdades dogmáticas e plantar no homem a faculdade de julgar e decidir o que é verdadeiro ou falso, certo ou errado, bom ou mau, belo ou feio, justo ou injusto. A modernidade, assim, corresponde a sucessivos movimentos de estabelecimento e derrubada de verdades sobre o que existe, uma incessante busca por um método universal que resultasse na revelação da verdade eterna sobre o mundo. Adentramos no século XX descobrindo que *o* paradigma era *um* paradigma, que *o* método era *um* método e que *a* verdade era *uma* verdade. Em suma, no século XX alcançamos ver

que a *Razão* (com “R” maiúsculo) era *uma forma de racionalidade* e que o homem não tinha por trás (ou por dentro ou no fundo) nenhuma essência que o antecederesse. Deparamo-nos com a constatação de que o ato de conhecimento, longe de constituir-se como o acesso à verdade, é uma experiência de construção de *uma* verdade.

Dessa maneira, temos nas mãos como resíduo dessa análise a ideia de que a realidade não tem uma verdade ou um sentido *em si*, já que se desfaz a possibilidade de alguma instância metafísica ou essencial que assegure a permanência das supostas formas universais do pensamento sobre o mundo. Temos diante de nós uma realidade que resulta de um sentido que lhe é atribuído pelo sujeito que a experimenta. Uma realidade *líquida* que se conforma segundo uma forma de racionalidade que sobre ela se debruça. Não mais uma única forma de racionalidade, uma razão universal, mas uma realidade que se produz na própria experiência do sujeito que, ao existir, fabrica diferentes formas de racionalidade.

Antes que sejam desferidas as habituais censuras, me faço acompanhar de algumas ideias do filósofo alemão Wolfgang Iser para dar um pouco de consistência ao meu pensamento. Segundo ele, “estruturas da racionalidade são sempre associadas com práticas culturalmente compartilhadas e, inversamente, culturas podem ser concebidas como formas de racionalidade” (Iser, 2007: 251). Diferentes culturas correspondem a diferentes formas de racionalidade, a diferentes paradigmas. Paradigmas não são construções abstratas alheias à condição histórica ou política, não são pressupostos universais ou princípios absolutos. Antes, paradigmas são formas de racionalidade cultural, histórica e politicamente construídas. Referindo-se à compreensão a que chegamos ao século XX, o filósofo diz que “não existe, de agora em diante, mais nenhuma pergunta que não seria respondida de forma diferente por diferentes paradigmas. (...) A validade das constatações feitas no interior de uma versão de mundo é relativa às premissas dessa versão: no contexto das premissas escolhidas, as afirmações fazem sentido; no contexto de outras premissas, não” (Iser, 2007: 251)

Essa ideia de que a verdade sobre o mundo corresponde a um sentido produzido no contexto de uma determinada experiência nos conduz a uma condição de pluralismo, de relativismo que nada tem de permissivo ou leviano, como tentaram nos fazer crer os arautos do apocalipse pós-moderno. Diferentemente, esse relativismo exige de nós um debate crítico sério que nos coloque frente a frente com a nossa própria cultura, nossa própria história e com o nosso próprio exercício de racionalização. Longe de nos levar na direção de um relativismo absoluto (isso, aliás, é efeito de um pensamento absolutista – esse aí que criticamos logo acima), Welsch nos leva na direção do que ele chama de “relativismo esclarecido”, um exercício de autocrítica no interior de uma realidade transcultural (Welsch, 2007: 250). A que ordens filosóficas ou políticas nos alinhamos? Que escolhas fazemos para a humanidade e para o mundo? Que olhar constituímos sobre a realidade, sobre os outros e sobre nós mesmos? De que cultura nos encharcamos?

Diante do desconforto e da insegurança produzidos pelo fato de que uma mesma ideia pode ser verdadeira em certo contexto e ser falsa em outro contexto, diante da incerteza frente ao que existe e suas implicações no que ainda virá a existir, diante do pluralismo de sentidos, somos tentados (por aquele modelo de racionalidade universal) a grudar sobre a realidade uma impossível capa metafísica invariável. Porém, é o exercício da crítica, da autocrítica, que nos permite escapar dessa ilusão e conhecer, compreender e demarcar as diferentes formas de racionalidade possíveis implicadas na nossa experiência do mundo. Voltando às considerações de Bauman, vale dizer que essa *liquefação* não é um movimento supremo para acabar de vez com tudo o que é sólido, mas é uma metáfora, um dispositivo que contribui para entendermos como se constituem os sólidos, do que dependem, o que acarretam e quanto tempo duram. Ou seja, a metáfora do mundo líquido nos leva a pensar o mundo como um permanente arranjo, uma vasta multiplicidade de flashes instantâneos de *solidez* que corresponde a certos modos relativamente estáveis (ou relativamente instáveis) de arranjos históricos, políticos e culturais.

Enfim, feito esse esboço, podemos dirigir nossa atenção para algumas formas de constituição desses arranjos.

Vou começar me reportando ao advento do Estado Liberal. O século XVIII viu avançar o pensamento de expoentes como Montesquieu e Rousseau e foi coroado com a Revolução, elementos esses que contribuíram para a elevação do indivíduo ao centro das atenções e dos interesses. O indivíduo é mais que o Estado. O Estado é construído pelos indivíduos e sua principal atribuição é cuidar para que as forças sociais permaneçam em equilíbrio. Suas funções são de controle para que se respeite a ordem, que se cumpra a lei e que se preservem os direitos dos indivíduos. Faço aqui uma crítica à forma histórica como o individualismo se manifestou tendo em vista não apenas uma crítica ao liberalismo, mas à emergência de certo modelo de democracia que, além de ser irrealizável, mascarou os diferentes arranjos coletivos para a constituição dos Estados contemporâneos.

O tempo dos indivíduos também é o tempo das liberdades. Dessa coincidência me interessa extrair algumas ideias muito singulares. Para começar, sirvo-me de Foucault, leitor de Boulaivilliers: “Em que consiste a liberdade? A liberdade consiste em poder tomar, em poder se apropriar, em poder aproveitar, em poder comandar, em poder obter a obediência. O primeiro critério da liberdade é poder privar os outros da liberdade” (Foucault, 1999:187). E, em se tratando do século XVIII, é importante que tenhamos claro que as relações interpessoais estão sendo regidas pelas relações capitalistas. Paulatinamente, a realidade vai sendo recoberta pelo dinheiro, pelo valor, pelo preço, pelo lucro, pelo capital. O universalismo dos direitos individuais exige uma economia que favoreça a independência dos indivíduos, uma forma de vida que se pautar pela autonomia financeira a ponto de possibilitar ao indivíduo o exercício dessa liberdade.

A realidade social, ao mesmo tempo em que se recobre desse discurso universalista e jurídico da igualdade, fraternidade e liberda-

de, só funciona porque cada indivíduo se torna um, único. O convívio social representa um constante patrulhamento dos limites, sobreposições, contraposições e confrontos das liberdades individuais. A liberdade individual se realiza como individualização de pensamentos, desejos e estratégias individuais. O projeto coletivo corresponde à realização dos projetos individuais. Em suma, essa prescrição jurídica universal da igualdade de direitos leva a um novo tipo de vínculo social: os arranjos de convivência e as instituições são levados a operar segundo uma lógica ambivalente que acaba desaguando em um paradoxo.

A ambivalência aparece no fato de, por um lado, vermos reforçado esse sentido universal e, por outro lado, vermos valorizado o desempenho de sucesso e prosperidade. O discurso político aparece como um jogo estratégico de equilíbrio constante e coloca em funcionamento um forte aparato de apaziguamento das tensões no âmbito do coletivo. As leis, as constituições, as cartas, os contratos, os acordos, as declarações, enfim, são matéria de expressão daquela ideia de igualdade. Todos esses documentos procuram criar uma aura de densidade em torno da ideia de igualdade universal. Eles são a evidência do triunfo da razão como forma de organização da vida social coletiva. Desaparece a diferença e a alteridade, o outro é reduzido a um igual a mim. O Estado de direito despersionaliza o poder substituindo o governo dos homens pelo governo das leis, instituindo a representação política no ato do cidadão que escolhe seus representantes e estabelecendo o *contrato* como forma por excelência da vida civil.

O outro lado é a impregnação da ordem social pela ideia de *progresso*, ou seja, um irrefreável movimento em direção ao novo, ao inédito, ao *me-lhor*. E o destaque para o sucesso individual como modelo: desencadeia-se uma marcha acelerada de cada indivíduo no sentido da superação de si mesmo e dos outros. O modelo da guerra se transplanta metamorfoseado para a vida social quando o cotidiano moderno passa a ser composto pelas inumeráveis vitórias individuais nas inumeráveis batalhas travadas

nas relações sociais, nas relações de trabalho, nas relações interpessoais de todo tipo. Deve-se ser vitorioso a qualquer custo.

Assim, podemos observar o paradoxo dessa sociedade que fabrica a invisibilidade social pelo postulado da igualdade formal; que induz a uma despolitização dos conflitos pelo excesso de política nas relações interpessoais; que viabiliza a desigualdade ao postular a liberdade individual. O Estado moderno surge da derrubada do rei como soberano e da dissolução dos vínculos baseados no sangue, na terra ou no corporativismo laboral. Ele se constitui de modo impessoal e, ao postular o bem comum, institui uma espécie de poder de todos sobre todos. São dissolvidos os arranjos daquelas comunidades baseadas no sangue, na terra ou no ofício e principiam a ser estabelecidas comunidades de cidadãos livres e iguais. Tomando a forma de uma espécie de *comunidade universal abstrata*, o Estado assume um lugar transcendente de mediação das relações sociais pela lei e pelo controle do mercado ao mesmo tempo em que atenta e reafirma o bem comum e o interesse geral, agora chamados de interesse público. Foram desmanchadas as comunidades oriundas de vínculos particulares de origem soberana e passou-se a perseguir, com a ajuda do modelo da razão universal, uma comunidade de homens abstratos.

Em suma, o Estado liberal moderno ocupa essa condição paradoxal de ser, ao mesmo tempo, protetor e algoz do indivíduo. Ele postula tanto a liberdade e a garantia dos direitos como também suscita a submissão de um indivíduo por outro. O Estado moderno, ao universalizar a igualdade, ameaça e amedronta o indivíduo em sua liberdade. É por ser livre que o indivíduo pode deixar de ser livre. Assim, no interior de um Estado baseado nos postulados da igualdade, da liberdade e da fraternidade, surge um indivíduo inseguro e desprotegido. O indivíduo cria um Estado que é a sua própria contradição. E tudo isso urdido no interior do modelo democrático.

Hegel, por exemplo, chegou a apontar um modelo de sociedade que

restaurasse o sentido da comunidade, do vínculo corporativo de proteção mútua, ao postular uma síntese ideal entre Estado e Religião pela criação de um Estado que encarnasse o Espírito Absoluto e, assim, pudesse efetivar uma socialidade concreta como origem e produto de uma liberdade abstrata. Marx, ao postular um novo arranjo das relações produtivas, propôs uma espécie de reapropriação comunitária do Estado pelo proletariado.

Tanto o modelo norte-americano quanto as democracias aparecidas após a segunda grande guerra também buscaram um tipo de sociedade que superasse a desigualdade social e restaurasse uma sociedade cujo modelo de vinculação estivesse baseado na liberdade individual. O paradoxo sobreviveu na medida em que se reforçou a ideia da autonomia dos indivíduos no processo de produção da sua existência, ou seja, como se a vida pudesse ser produzida e reproduzida sem a mediação das relações sociais, como se as ações individuais fossem suficientes para fazer o mundo acontecer. É como se fosse possível aos homens produzir-se sem a necessidade de ações coletivas de cooperação. Cada um por si e o mundo chegou aonde chegou: reaparecimento de movimentos nacionalistas, xenófobos, racistas e práticas discriminatórias e segregacionistas nos quatro cantos do mundo. Na medida em que se trabalhou a democracia para ser uma alternativa racional para o mundo, facultou-se o fortalecimento da ideia do *povo soberano* e o Estado acabou tendo que criar o sujeito nacional à imagem e semelhança do sujeito individual.

Vale dizer que não estou, aqui, me opondo à democracia. Eu estou explorando a ideia de impossibilidade da democracia e, portanto, tentando desmistificar a ideia de um Estado que possa superar facilmente a desigualdade social e a opressão entre os indivíduos.

Essa condição perversa de um Estado que acaba por favorecer essa forma de racismo também suscita, por outro lado, a organização de grupos, movimentos e comunidades que, a partir de ações afirmati-

vas e de resistência, tentam ocupar um lugar supostamente suprimido. Essa situação é bastante complexa e delicada. O sentimento estimulado pelo individualismo universal leva à invisibilidade das diferenças particulares. Ou, pelo menos, tende a cegar os olhos da população para práticas discriminatórias fruto do exercício dos direitos e das liberdades individuais. Os grupos sociais dominantes têm receio de perder o domínio e uma das alternativas de conter as revoltas das minorias é fazer proliferarem ações compensatórias que contribuam para a reprodução do estado de coisas em que se encontram. As minorias, por sua vez, buscam na constituição de grupos e movimentos e nas ações afirmativas o resgate da segurança perdida. O que vemos é que o próprio Estado, ao mesmo tempo em que favorece a desigualdade e o desequilíbrio, produz políticas sociais que simulam resolver essa situação.

Qualquer modelo de democracia se corrompe ante a impossibilidade de justiça social no interior desses modelos de sociedade. A democracia, em última análise, é uma prática baseada na opressão e que invariavelmente gera insatisfação. Faço essa afirmação levando em consideração que a democracia é um regime que, de certa maneira, *impõe* a vontade da maioria sobre a minoria. O senso de *justiça* embutido nessa prática está sustentado pela razão, pelo universalismo da razão ilustrada que impõe seu modelo (o da racionalidade universal) como parâmetro para o *bom* e para o *justo*. A suposição de que a vontade da maioria é a vontade *verdadeira*, *justa* e *boa* se pauta no absolutismo dessa razão erguida à condição de deusa. A solução democrática, no máximo, é uma solução *razoável*, nada mais que isso. Ela tem sua consistência no fato de sustentar-se em uma lógica que opera pelo princípio do terceiro excluído, a lógica do *ou-isso-ou-aquilo*, em que a força será maior no lado mais numeroso (como se a quantidade fosse um critério neutro). O exercício da democracia poderia ser representado pela tentativa de agregar em uma preferência geral as preferências individuais, ou seja, mediar as preferências individuais de modo a agrupá-las sob o critério de proximidade de intenção e, a partir disso, consolidar esse resultado

como uma espécie de vontade social. Entretanto, como a democracia não significa unanimidade, sempre haverá a submissão de vontades individuais sob uma escolha social do bem-estar coletivo.

Dessa maneira, talvez devamos dirigir nossa atenção para a origem dessa expectativa de universalidade para tomar um desvio. Se nos reportarmos à intenção grega de aceder à *justiça* como ato pleno ou valor absoluto a partir das práticas mundanas, temos de considerar que havia nisso um conjunto de condições dadas de modo que essa *justiça* ficava restrita a uma determinada esfera social. O modelo grego de democracia implicava, necessariamente, a desigualdade social. Se nos reportarmos ao mundo cristão medieval, também ali encontramos, como condição para que se pense a *justiça*, a desigualdade de condições entre os indivíduos. Tanto o modelo metafísico quanto o modelo teológico postulam a realização individual pelo altruísmo, pela renúncia de si em favor do outro. Ou, pelo menos, como nos mostra Rorty, “nos pedem que creiamos que o mais importante para cada um de nós é o que temos em comum com os demais” (Rorty, 1991:15), tentando nos fazer crer que a fonte da realização individual e a fonte da realização coletiva são a mesma. Com isso, passou-se a considerar o *ser-homem* como *ser-homem-em-uma-sociedade-democrática*, de modo que a busca por uma identidade, por uma essência, por uma verdade sobre a existência foi sendo convertida em uma busca pela liberdade, pela igualdade e pela solidariedade no amplo sentido do progresso social. Aquilo que nos define não está num *a priori* ou no interior ou na profundidade de um “eu”, mas no paradoxo da possibilidade da autonomia na mesma dimensão da socialidade, na possibilidade da autorrealização pessoal ao lado do bem-estar social, na possibilidade da autoria e da criação de si mesmo ao mesmo tempo em que se produz uma sociedade mais justa e livre. Essas condições são incompatíveis e, segundo Rorty, não se trata de tentar fabricar um modelo teórico (ou prático) que dê conta de reunir em uma única concepção a criação de si mesmo e a justiça, a perfeição privada e a solidariedade humana (Rorty, 1991: 16).

Que rumo tomar, então? Apraz-me que tentemos escapar dessa luta por um modelo que busque a unificação de tudo isso em uma utopia de harmonia e plenitude universal. Que tentemos ensaiar uma situação em que a conquista pela justiça social divida espaço com a realização de projetos individuais e privados. Que consideremos a contingência das nossas crenças, dos nossos desejos e projetos de modo a entender que não existe a possibilidade de se alcançar um estado social de estabilidade harmônica absoluta. E que isso não redunde, também, num pessimismo radical.

Pretendo que consideremos alguma via à semelhança do *relativismo esclarecido* propugnado por Welsch (2007) ou da *ironia liberal* propugnada por Rorty (1991). Diante de um mundo que não consegue mais oferecer segurança, que nos ameaça constantemente, a alternativa da comunidade aparece como uma possibilidade relativa de tranquilidade e solidariedade *desde que* se abdique das liberdades individuais absolutas. As liberdades individuais precisam ser contingenciadas para que se construa uma sociedade justa e igualitária. O vínculo social possível precisa estar impregnado da certeza de que não é possível compatibilizar indivíduo e grupo, que toda situação vai representar a prerrogativa de um sobre o outro.

Para Welsch, “encontramo-nos, de agora em diante, em qualquer lugar, à mercê das conseqüências da pluralização dos paradigmas” (2007: 247). Para ele, pluralidade significa “diferença sem uma base última em comum” (Welsch, 2007: 248), ou seja, uma vez que cada coisa que existe, cada pessoa, cada situação social, cada postulado tem sua existência singular, se não há um fundamento comum ou uma instância superior comum, então cada um desses elementos inaugura sua existência própria no âmbito de um conjunto de condições contingente e relativo. E isso não significa que *tudo pode*. Ao contrário: cada existência é uma situação histórica e cultural que constitui um paradigma específico que, por sua vez, determina singularmente sua forma de racionalidade. Nada é aleatório no interior de um paradigma.

E, dessa maneira, “se a pluralidade dos sistemas de referência é intransponível (uma vez que não existe um paradigma basal ou metaparadigma que possa realmente fundar ou abarcar todos os paradigmas) então resulta em consequência, como último nível de entendimento, aquilo que em bom sentido se pode denominar ‘relativismo’. Os diversos sistemas de referência só podem ser reunidos entre si em um debate crítico, mas não reduzidos, organizados, em nome de uma instância basal ou meta-instância” (Welsch, 2007: 250). Enfim, se consideramos cada vontade individual como uma vontade, não podemos pretender uma *vontade geral* que abarque todas as outras. Mesmo que se chegue à vontade da maioria, essa será apenas a vontade da maioria. Administrar o pluralismo de vontades representa o desafio de estabelecer um debate crítico entre diferentes projetos sem pretender chegar a um denominador comum ou a uma saída democrática que seja *justa* ou *boa*, sem reduzir a diversidade à singularidade, mas exercitar o debate coletivo com o intuito de viver a realidade *em processo*. Um relativismo crítico é a forma de racionalidade mais plausível se quisermos ser coerentes com o que existe.

Para Rorty, os “ironistas liberais são pessoas que entre esses desejos impossíveis de fundamentar incluem suas próprias esperanças de que o sofrimento há de diminuir, que a humilhação de seres humanos por obra de outros seres humanos há de cessar” (Rorty, 1991:17). Mesmo que a maioria das pessoas acredite que *deve* haver uma solução para isso, não há como não considerar que a história da humanidade carrega esse paradoxo entranhado. Todas as revoluções, todas as pesquisas, todos os projetos sociais até hoje praticados não deram conta de suplantarem essa condição. Mas não significa que isso seja uma condenação. Rorty sinaliza para que abandonemos a busca por uma teoria ou uma filosofia que resolva definitivamente o problema da injustiça e da desigualdade social em favor de “gêneros tais como a etnografia, o ensaio jornalístico, os livrinhos de história, o drama documental e, especialmente, a novela. Ficções como as de Dickens [...] nos proporcionam detalhes acerca das formas de sofrimento pa-

decidas por pessoas, nas quais anteriormente não havíamos reparado. Ficções como as de [...] Nabokov nos dão detalhes acerca das formas de crueldade de que somos capazes e, com isso, nos permitem redescrevermos a nós mesmos” (Rorty, 1991:18).

Trata-se, talvez, de tomarmos em consideração que nossos projetos sociais e nossas utopias sejam considerados projetos sem fim, como situações de permanente realização da justiça e da liberdade sociais. Que nossas utopias se concebam sempre no tempo e na relatividade das contingências, e não na direção de uma quietude universal ou de um estado de paz plena ou uma liberdade absoluta. Que nossos projetos façam valer essa impossibilidade de acedermos a um estado de equilíbrio estável e permanente. Que a vida em comunidade possa representar um nicho de realização dos exercícios de criação de nós mesmos e do bem-estar coletivo, ao mesmo tempo, sem pretender a plenitude de nenhum dos dois e sabendo de sua incompatibilidade.

Se indivíduo e sociedade são incompatíveis em seus projetos, não se trata de buscar um modelo que resolva ou suplante essa incompatibilidade, mas dar conta de uma forma de comunidade que considere essa diferença e a tome como diferença irreduzível. Trata-se de escapar em direção a uma forma de organização social que se baseie mais na *razoabilidade* do que na racionalidade. Que se tome o inevitável por inevitável e o condicional por condicional, tentando viver, assim, uma vida menos iludida (ainda que mais cética). E que o nosso vínculo mais forte venha dessa direção da solidariedade estabelecida pela contingência da liberdade.

Concluo esta reflexão voltando àquelas palavras de Nietzsche para definir o *amor fati* que usei na epígrafe: “quero cada vez mais aprender a ver como belo aquilo que é necessário nas coisas. Assim me tornarei um daqueles que fazem belas as coisas” (Nietzsche, 2001: §276).

Bibliografia

- BARCELONA, Pietro. Postmodernidad y comunidad: el regreso de la vinculación social. Madrid, Editorial Trotta, 1992.
- BAUMAN, Zygmunt. Comunidad. Buenos Aires, Siglo XXI, 2005.
- BAUMAN, Zygmunt. Modernidade Líquida. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2001.
- FOUCAULT, Michel. Em defesa da sociedade. São Paulo, Martins Fontes, 1999.
- HERMANN, Nadja. Ética e estética: a relação quase esquecida. Porto Alegre, EDIPUCRS, 2005.
- NIETZSCHE, Friedrich. A gaia ciência. São Paulo, Companhia das Letras, 2001.
- RORTY, Richard. Contingencia, ironía y solidaridad. Barcelona, Paidós, 1991.
- SCHUSTERMAN, Richard. Vivendo a arte: o pensamento pragmatista e a educação popular. Rio de Janeiro, Editora 34, 1998.
- SLOTERDIJK, Peter. No mesmo barco: ensaio sobre a hiperpolítica. São Paulo, Estação Liberdade, 1999.
- WELSCH, Wolfgang. Mudança estrutural nas Ciências Humanas: diagnóstico e sugestões em Educação. Porto Alegre/RS, ano XXX, n.2 (62), mai/ago 2007.
- WELSCH, Wolfgang. Undoing aesthetics. London, Sage Publications, 1997.

Tramatizadores do disperso

Alfredo Olivera *

Outubro 2007

Quero agradecer a Luis Camnitzer e a todos os organizadores da 6ª Bienal e do Simpósio pelo convite. Tentarei desenvolver meu pensamento através do relato de uma experiência. Na exposição anterior, Marco Vilella falava a respeito de uma “máquina de fabricação de comunidade”. Imagino *máquina* no sentido delleuziano, e penso que em *La Colifata*, além de refletirmos em termos de “*máquina de fabricação de comunidade*” também pensamos uma máquina que aloja o disperso para a fabricação de tramas. Somos “tramatizadores do disperso”, criamos um dispositivo de recepção e emissão de sonoridade humana, que leva sua produção inacabada para outras localidades, propiciando uma roda sem fim. A postura de todos nós que participamos do processo é a de entrar em um estado de irreverência em relação ao quieto, tentando imprimir dinamismo e novas relações em uma perspectiva que poderíamos chamar de construção micropolítica. Entendemos “comunidade”, no mesmo sentido do comentário de Marco Vilella, como estado de produção permanente, como processo inacabado, como aquilo que suporta uma realidade experiencial, inconsistente, líquida.

La Colifata é a rádio dos internos e ex-externos de um Hospital Psiquiátrico que se chama J. T. Borda e que existe há 16 anos em Buenos Aires. O projeto de *La Colifata* tenta pensar a abordagem dos meios de comunicação em dois sentidos: a rádio como dispositivo de intervenção clínica, e a abordagem da mídia em geral como plataforma ou cenário a partir do qual é problematizada – ainda mais – a complexi-

* Licenciado em psicologia pela Universidade de Buenos Aires. Criador e atual diretor da LT22, “La Colifata”, primeira rádio no mundo a transmitir desde um hospital neuropsiquiátrico. É empreendedor social de Ashoka, entidade que oferece ajuda a pessoas que possuem uma idéia inovadora e reproduzível. Reside em Buenos Aires, Argentina.

dade de um fenômeno que chamamos loucura. Acho importante sugerir, desde o início, que isso vai acontecer em um caminho de questionamento sobre “o humano”.

Abordamos os meios para causar impacto em duas áreas em que reconhecemos problemas: uma delas remete ao clínico, a um estado de sofrimento psíquico e ao problema das psicoses. E a outra, de tipo social, remete à construção da loucura a partir do olhar do outro. O problema com o qual trabalhamos, nessa última área, está relacionado à estigmatização da loucura no sentido das representações e as suas práticas. O trabalho, portanto, será gerar espaços de desconstrução dessas significações sociais imaginárias para permitir outros tipos de processos e práticas em que a referência identitária se cingirá sobre “o humano” como potência criadora de sentido, e isso é central.

As consequências do estigma na identidade do chamado “louco” é o que, para nós, é destinado a ser desconstruído, sem por isso desconhecer a dimensão do sofrimento. A rádio opera como dispositivo de intervenção em relação a esse padecer.

La Colifata transmite sua programação aos sábados, a partir do hospital Borda, durante 6 horas. É instalada em um pátio da instituição e aproxima-se todo aquele interno do hospital ou visitante que queira participar. Os programas vão ao ar ao vivo pela estação 100.1 FM, com um alcance de bairro (pode ser escutada em um rádio de alcance de 3 quilômetros, aproximadamente). Essas 6 horas de emissão também são gravadas e, durante a semana, realizamos um trabalho de montagem ou edição que transforma parte dessas produções em outros formatos (microprograma, *podcast* etc.), os quais são emitidos em diversas plataformas (rádios AM e FM, e diversas plataformas de Internet). O objetivo é que essas produções possam chegar ao “homem comum” e possam abranger diversas geografias, atingir diversos públicos. Depois, tentamos obter um registro daquilo que ocorrer nos ouvintes, fazendo com que isso ingresse novamente no dispositivo. A forma de obter esse registro é gravando as ligações dos ouvintes

para as rádios retransmissoras, ou para a sede da nossa organização, assim como as comunicações de ouvintes via *Skype* ao espaço ao vivo. Também temos um registro dos e-mails destinados aos pacientes, assim como as mensagens na página *web*. Dado esse trânsito de ida e volta, abre-se a possibilidade de processos de mútua transformação nas áreas de impacto do projeto.

La Colifata começou, há quatro anos, a fazer também um projeto de televisão. Foi preciso passar 12 anos para isso acontecer. Sempre dissemos que não. Existe o risco da superexposição em uma plataforma como a TV e, além disso, falar do problema da estigmatização exige colocar em consideração aquilo ligado às lógicas de mercado e à problemática do público e do privado. A partir da perspectiva de mercado, o outro é sempre um consumidor. Se a fórmula fosse apresentar ao público cenas do privado, trazendo isso como espetáculo, haveria do outro lado um consumidor provavelmente capturado no obscuro de uma imagem sem véu, na ausência de metáfora, na pulsão “voyeurística” de quem consome “coisas estranhas”. Não digo nada que seja alheio a nós, me refiro às fórmulas dos *Talk Shows* e dos *Realities Shows* que abundam hoje na televisão. Evitar isso e, ao mesmo tempo, favorecer processos ligados à construção de cidadania e espaços em saúde é nosso objetivo. Foi gerado um espaço em que a comunidade também constrói *La Colifata TV*, assim como a rádio.

La Colifata não apenas chega à comunidade de forma direta, isto é, mediante conteúdos comunicativos que depois acessam plataformas de lançamento para a sua circulação social, mas por meio dela fazemos aquilo que chamamos de intervenções diretas na comunidade: fazemos “rádio aberta” e também levamos adiante um programa de ação que se chama *La Colifata Solidaria*.

Rádio aberta é, literalmente, tirar a rádio do psiquiátrico; essa *máquina tramatizadora do disperso* – que chamamos de dispositivo radiofônico grupal ou de instalação plástico-sonora – sai do psiquiá-

trico e chega nos povoados, nas cidades, nas comunidades onde somos convidados. Isso acontece porque durante anos as retransmissões de *La Colifata* se sustentam em meios que colocam no ar esses microprogramas em diversos locais do país. A ideia é encontrar-se “cara a cara” com a comunidade, e contrastar a “ideia prévia” com a percepção no momento do encontro. O encontro como algo imprevisível, o encontro como acontecer: a tarefa de quem coordena, entre outras, é a de criar condições para que algo aconteça, para emergir o inesperado, o impensado. Isso é registrado e depois tentamos não apenas fazer uma análise quantitativa (quantidade de mensagens etc.), mas também qualitativa (quais as representações são postas em jogo nesse encontro). Rádio aberta significa levar o Dispositivo Radiofônico Grupal para a rua e propiciar experiências de encontro.

A outra proposta que fazemos é mudar o eixo, que parece estar na problemática do estigma para abordá-la de outro modo. Isso é feito pela proposta de uma saída à comunidade por meio do nosso dispositivo “aberto” radiofônico grupal, onde os pacientes ficam posicionados como promotores de ações em saúde, *em, por, com e para* a comunidade. Ou seja, a ideia é que os internos abordem problemas no micro para irradiar para o macro, levando em conta que existem problemáticas localizadas em espaços territoriais concretos, mas que são de caráter global. A partir de prévia aliança com organizações e capacitação, abordam temas tais como pobreza, desenvolvimento sustentável, meio ambiente, cidadania etc; e na extensão do dispositivo radiofônico *in situ*, intervêm diretamente na comunidade criando condições para facilitar processos de simbolização coletiva ao redor de diversas problemáticas. *La Colifata* oferece, depois, suas plataformas comunicativas para irradiar para o macro aquilo que foi trabalhado no micro.

Colifata Solidaria propõe uma mudança de postura para com os internos: eles passam de “objeto da reabilitação psiquiátrica” a “sujeitos promotores de saúde”; passam de objeto das “políticas de saúde” e

sociais” a “sujeitos que promovem a cidadania, que constroem a comunidade”.

Vou me referir, agora, ao dispositivo montado, àquele que chamamos de Dispositivo Radiofônico Grupal (DRG), *instalação* plástico-sonora ou *instalação* multimídia (utilizei o termo instalação por sugestão de Marcelo Percia, grupalista, pensador, escritor, psicanalista argentino), ou seja: *La Radio un sábado en el Borda* (A Rádio um sábado no Borda).

Mencionarei muitas vezes a palavra “estética” ou “estético”, e peço desculpas porque sei que, nesses contextos, talvez já esteja viciada, maltratada. Pode ser esse lugar comum no qual podemos cair para não dizer nada. Para mim, a proposta de falar a partir do estético é – eu diria – oxigenante. Portanto, desculpem se for um pouco repetitivo ou *naïf* nesse processo exploratório acerca da questão estética.

Eu chego nesta Bienal pensando em um nível de linguagem que vai além da palavra, e reduzo o espaço da prática radiofônica à *in-trama* de sons convocados pela promessa garantida da sua irradiação. O lugar em que se desenvolve é o do dispositivo de recepção e emissão de sonoridade humana e o estético funciona, em princípio, como intuição; tornará grato ou ingrato o momento de um sábado; viveremos instantes mágicos entre todos quando algo acontecer. O caos será constante contraste presente, condição para a criação do mágico como referência da *in-trama* e do seu possível devir. Estético será poder circular entre a superfície intersticial de seres sensíveis que se reúnem em um pátio onde colocamos uma mesa e cadeiras. Os microfones recortam o espaço e as caixas amplificam a voz. Uma antena emite, ao vivo, tudo que ocorre através do 100.1, frequência *Colifata* de FM, e um gravador-testemunha registra o que acontece no espaço intersticial desses seres sensíveis que dirão “presente” antes da forma. O estético funciona, talvez, como motor no sentido do deslize. Esse terceiro ator, o gravador-testemunha, lançará novamente parte da trama para o coletivo social por meio de um sistema de retransmissão que tomará forma

em diversos formatos segundo as características das plataformas que os contenham (*podcast*, microprograma, falso vivo, vivo etc.).

Estético seria aquilo que soa, consoa, move e comove? O estético como fato vincular: possibilidade para a arte então? É “estética” minha escuta? Há um “critério estético” para a configuração ou desenho de um espaço que hospede o que cada sujeito traz? Esse dispositivo pode ser visto como uma instalação? Aquilo que cada um trouxer será já sonoridade em um “registro estético particular” que o represente? E se esse modo particular de estar, ser, ver e expressar o mundo tivesse capturado o sujeito na dor e na estereotipia, com que ética eu operaria a transformação da sua estética? Seria isso legítimo?

Em *La Colifata*, trabalhamos para a ativação de “devires” na trama. O sentido, uma possibilidade. O estético, uma configuração particular além do belo ou não-belo. O objetivo, a coabitação no símbolo: conseguir o estatuto do comunicável. A linguagem, a meta e o lugar de amparo.

Salomón Resnik diz que a estética é a arte de “doar sentido”. Pergunto-me: para quem, segundo quem, a partir de quem?

Nossa posição ética será criar condições de contexto, condições para que esse particular modo de expressão – para que essa estética do ser – possa emergir, circular, ligar (fazer laços), alcançar sua dignidade graças a um “critério ético e estético” que o espere como continente hospitalar, pressupondo nele (naquele que fala) um valor diferencial que merece o intercâmbio social. Isso é central: é um princípio regente, inclusive é pressupor sempre no outro essa capacidade de produzir “diferença” no encontro, transitando a dimensão da pergunta a respeito do humano.

Nosso trabalho será o de ser recirculadores “oficiais” da sonoridade humana capaz de devir trama, sentido, símbolo?

Toda expressão humana configura uma estética particular e a valoração está do lado de quem escuta ou vê. Nosso critério será – a partir do lugar em que trabalhamos – supor esse sujeito “potente” para poder fazer conexões ou fazer laços dentro dessa trama.

“Construção” e “desconstrução” fazem a epistemologia dos atos. A preocupação acerca das tramas como linhas construtoras de sentido está em nós desde o início. Dezesseis anos trabalhando como “tramatizadores do disperso” para a construção de sentido no DRG (Dispositivo Radiofônico Grupal) e como “desconstrutores” no campo das representações sociais imaginárias.

Sempre supus uma relação interessante entre as produções das psicoses expostas em um meio de comunicação (e falar assim não é homogeneizar, e sim reconhecer alguns aspectos que não variam) e os caminhos a desconstruir no tramado social. Nossas condutas xenófobas, de exclusão, discriminatórias, são parte do destino a desconstruir no sentido de que “isso” fale. Desconstruir seria saber fazer silêncio para que a dificuldade fale. Não importa a nós conscientizar ninguém, não acreditamos que isso seja educação no sentido de vanguarda esclarecida.

Nós, os que intervimos nesse caminho de construção de laços e de saúde, não sabemos a verdade, ou melhor, não a possuímos, nem a encarnamos como dimensão normalizadora. Pessoas diagnosticadas tomam a palavra e os comunicadores, condutores de espaços radiais na comunidade, “deixam um lugar” ao “não-lugar”, realizam o primeiro ato solidário de inclusão. Os meios são a oportunidade, não apenas para escutar a palavra de minorias excluídas, mas para escutar a razão/sem razão das nossas condutas e pensamentos. São oportunidades para que não apenas fale “a loucura”, mas também os medos associados a ela, as fantasias que a sustentam, as projeções dos outros na pergunta pelo humano. Meios que dão espaço à produção desejada do coletivo comunitário para que não apenas fale, mas que faça, que construa, que coloque em xeque seus saberes, suas procuras, suas

capacidades criativas. Esses meios são usados para produzir espaços de saúde, para promover a sua abordagem em paixões que conectem.

A “diferença” é ameaça que despe a fragilidade do ser? O ser é isso estruturalmente chamado a vestir trajes que lhe deem ilusão de substancialidade? A psicose que falha na função nos lembra essa fragilidade, e sofre por cima da sua própria carne.

Falo de uma relação funcional entre a produção estético-discursiva de um grupo de pessoas, na sua maioria diagnosticados de psicose, e a tarefa a desconstruir formações sociais imaginárias, e acredito descender talvez até esses pontos de “matriz fundadora” na natureza dos mitos.

Essas produções, as produções de “quem fala” nesse caso, dariam conta de “camadas geológicas fundadoras em seus pontos de falha” ao interior da nossa cultura? Quero dizer que, em “aquele que falar” do dizer daquele chamado psicótico, algo dessas “matrizes culturais” fundadoras poderia ser “palavra” em seu ponto de “falha” ou insistência.

Existiria algo nesses “dizeres”, algo nessa rítmica, algo nesse vestir, algo nessa “configuração estética” que é hospedada na instalação plástico-sonora, que levado ao seio da comunidade mediante o mecanismo de retransmissão talvez não apenas fale de si mesmo, mas de todos, ou de alguns outros. Diferença, então, como dimensão que não iguala.

Eu creio que as psicoses, em seu mecanismo de produção discursiva, convidam a repensar o óbvio, tropeçam naquilo já naturalizado ou instituído, significariam esse “ficar quebrado do nosso passo esquecido” [*quedar roto de nuestro paso olvidado*] como falava o poeta Miguel Abuelo. As psicoses se apresentam como erro, como falha que faz pergunta àquilo não perguntável. Tropeçam, repito, no já instituído ou naturalizado, desconstruindo, desnaturalizando. Despiriam o humano da sua roupagem, evidenciando a sua condição de fragilidade.

As psicoses, ao falar de modo involuntário, desnaturalizariam, desconstruiriam as bases – se é que elas existem – das nossas produções culturais. A loucura, em sua expressão, se apresentaria como o “grotesco” da cultura. É necessário esclarecer, por acaso, que as psicoses em realidade nunca falam? Falam pessoas que às vezes sentem o fim do mundo como fim das palavras. Sofrimento como pulsão de morte, como extravio na linguagem, como falha da linguagem em sua função. A loucura, então, entende-se como angústia extrema, como um sem sentido sobre o fato de existir - que em estado de crises se vivencia absoluto. É o corpo como coisa, a palavra como coisa. É delírio que pretende estabilizar, é poder onímodo de alucinação que atormenta.

Recentemente, estive na França visitando a já mítica clínica La Borde, e trouxe de lá uma cena. Em um castelo, acontece uma reunião, será lugar de tomada de decisões, de discussão, deliberação, reflexão, lugar da psicoterapia institucional. A mulher anciã, de tez muito branca, não fala, mas na sua capelina e em certa combinação de cores eu vejo a presença da nobreza na campina francesa do século XVII. Ela era do campo e alguém disse que seu marido morreu. Seria ela uma espécie de “ficar quebrado” e “caminha descalça nosso passo esquecido”? O poema de Miguel Abuelo diz:... “sou o ficar quebrado de teu passo esquecido, aquele que te caminha... descalço”. Sinto que ninguém espera que ela fale, sinto ela integrada ao lugar, e vivo uma experiência de esteticismo pleno.

“Quem escutar” é quem será beneficiado por esse dizer “falado”; e “quem falar” será quem padecer... por agora.

Lembro que em cada sábado no Borda era repetido o mesmo ritual: um interno regava um mastro sem bandeira. Cada sábado quando chegava a fazer o programa de rádio era repetida a mesma cena: regar um mastro sem bandeira. Talvez isso pressuponha o nascimento de símbolos, sustento de identidade. Seguramente seja esse o efeito

metafórico em mim. A que quero apontar? Quando falo da psicose como espelho da cultura (espelho que não espelha exatamente a mesma coisa), como desconstrutora para os pontos matrizes etc, quero dar conta de um processo de legitimação e validação de discursos e estéticas que foram inabilitadas socialmente. Quero acompanhar a construção de dignidades (não apenas de quem fala, mas daquele que escuta) e ajudar nesse processo. Coloco a ética como ponto de partida que supõe sempre o outro como capaz de produzir diferença, e considero que os instrumentos a utilizar para esse resgate (produção de subjetividade), são sensíveis ao aleatório, escutam em situação, pensam em situação e incorporam o inesperado relançando-o. Guardam aquilo que cada um traz, seja delirante ou não, sensato ou insensato, e migram a outras localidades, ao encontro com outras sensibilidades, outros saberes, outras procuras, ou outros paradigmas como modos particulares de estruturação de racionalidades.

Processo de conformação de grupalidade no incipiente dispositivo. Algo de história.

3 de agosto de 1991 (primeira gravação do que depois seria a rádio *La Colifata*).

Os pacientes escolheram falar como tema “a mulher”.

O projeto nasceu a partir de um convite que fez uma rádio comunitária para que eu contasse a minha experiência como voluntário em um grupo que faz tarefas artísticas no Borda. Esse grupo se chama *Cooperanza*. Quando me convidaram para ir, me ocorreu que, em lugar de ir eu sozinho para falar, estivessem presentes as pessoas que moravam no hospital psiquiátrico. Em primeiro lugar fiz a proposta, então, de não ser eu quem falasse e, em segundo lugar, que essa participação não esgotasse em apenas uma emissão. Nesse programa, em cada emissão, era proposta à audiência a abordagem de um as-

sunto em particular. Por exemplo: a loucura, a violência no futebol, a mulher etc.. Propus que me falassem, com antecedência, qual era o tema que eles queriam lançar à comunidade (era um programa que tinha muitas ligações telefônicas) para poder ir ao hospital com um gravador e levar essa questão disparadora aos internos, e assim também para encontrar um modo de inclusão, quer dizer, para gerar uma prática de inclusão.

Depois de ter colocado isso na rádio, não pude, realmente, deixar de pensar no assunto e fui ao hospital com um gravador. Cheguei, contei, e perguntei se não gostariam de se comunicar com as pessoas de fora. Alguns queriam contar piadas, outros fazer desenhos, e um deles, chamado Carlos, disse que no primeiro assunto que queria falar era “por que a mulher é um bichinho raro?”. – *Que eles opinem depois* – disse, referindo-se ao pessoal da rádio, àqueles que iriam ouvir. Houve risos e outro começou a contar piadas. Eu relancei a proposta de Carlos.

— Carlinhos falou que gostaria de falar das mulheres, vocês gostariam de falar das mulheres?

— Simmm... – falavam entre risos e certa excitação. E assim começou.

Vamos ouvir 30 segundos dessa primeira gravação em um relato que, acredito, tem a ver com a proposta antropológica que tento desenvolver em relação ao mecanismo ou às formas de produção discursiva desse coletivo social diagnosticado de psicose.

Áudio 1

Ramón: — *Por isso, o homem está nesta terra e tinha perdido a verdadeira vida deles, Ou seja, que era o paraíso, que os levaram e o reino dos céus...*

Barrios: — *Claro. ‘Não é bom que o homem fique sozinho’, disse Deus,*

e criou a mulher da costela do Adão...

Alfredo (coordenador): — *Como?*

Barrios: — *Porque digo que é a lei natural da vida ter que se reproduzir, nascer e morrer na palavra da Bíblia está, e é conhecida até pelo mais tonto, diz assim: não é bom que o homem fique sozinho e fez a mulher da costela do Adão, foi aí que Adão ficou brabo com Eva porque lhe fez cometer o pecado e falou pra ela ‘me devolve a costela!’.*

Carlos: — *Claro, o que tu está querendo dizer é que as mulheres nos devem uma costela... que não se façam de bobinhassssssss...*

Barrios (interrompe): — *Porque vive a costillas del hombre [porque vive às custas do homem], por isso a mulher vive “a costillas del hombre”!!!.*

Toda a minha vida escutei e utilizei o ditado “...viver *a costillas de...*” quando alguém se aproveita do outro ou vive do outro; comumente se diz, por exemplo: “não vou permitir que continues vivendo *a costillas mias [às minhas custas]*”. Utilizamos essa frase cotidianamente “viver *a costillas de...*” como denúncia frente a quem se parasita. Eu não sabia que sua origem estava relacionada a um mito bíblico que reduz a condição de mulher à posição de devedora do homem. E nada menos que devedora do ser.

Essa conversa durou 40 segundos, aproximadamente, e resultou em um microprograma radiofônico que, posteriormente, se chamou “Bases bíblicas para uma cultura machista”.

Mas voltemos à nossa “arte” no caminho de *tramatizar o disperso*; mais precisamente ao papel de quem intervém na montagem do que chamamos instalação. Relanço a pergunta ao grupo:

— Vocês acreditam que as mulheres devem uma costela para nós? Quem quer sair de correspondente?

— *O que é correspondente?* — pergunta Pablito. Respondo que correspondente é alguém enviado por nós para perguntar a outros a mesma coisa que estamos perguntando aqui.

— *Assim como estamos gravando aqui, podemos ir perguntar pros outros que moram no Borda, o que pensam disso, se acreditam que a mulher nos deve uma costela. Alguém vai, pergunta, ou grava e depois escutam para ver que pensam os outros.*

Áudio 2

Carlitos, correspondente da costela: — *Bom, eu poderia perguntar... ..Aqui...aqui... têm duas lindas meninassss, eu poderia perguntar pra elas se a mulher deve uma costela pro homem. Que respondes tu a isso? Porque Deus deu um soco no homem, o apagou e tirou uma costela e dessa costela nasceu a mulher. Que achas disso? Vocês nos devem uma costela?*

Menina 1: — *Sobre isso não sei nada... (risos).*

Menina 2: — *Para mim é mentira isso, a mulher não deve nada pro homem (risos).*

Carlitos Cooperanza: *Muito obrigado (risos).*

O jogo dos correspondentes esteve presente desde o início. O grupo, no seu trabalho, podia construir perguntas – processo trabalhoso e rico. Minhas intervenções, nesse sentido, tinham a ver com acompanhar o processo de gerar inquietação, ajudar a “instituí-las”, pode-se dizer, devolvê-las como válidas, atribuir uma habilitação para circular como resultante de outro trabalho que o grupo começou a fazer: o de me instituir como coordenador (algo da lei no jogo da transferência). Eles tinham trabalhado e eu introduzia outra pergunta: – *Acaso não gostariam de saber o que pensam os outros?* – A pergunta “colifata” sai a circular com “registro” – não devemos esquecer que o gravador é suporte da palavra e a registra para depois fazê-la circular em novos contextos– e roda para voltar enriquecida com pensamentos e expressões de outros. O grupo inventa agora “a espera” e “o que fazer” enquanto se espera.

Evercito – um paciente boliviano que também fala quéchua – en-

tende rapidamente a proposta, a denuncia, sem querer, na magia da sua literalidade. Quando digo ‘magia da sua literalidade’ estou fazendo uma superposição de duas dimensões que se correspondem: exacerbação de literalidade com efeito metafórico em quem escuta.

— *Ever, tu leva as perguntas e traz as respostas*— diz Carlitos Cooperanza, o qual já trabalhou de correspondente. Vejamos.

Áudio 3: Ever, correspondente sobre a mulher.

— *Perguntar sobre a mulher, perguntar sobre a mulher, perguntar sobre a mulher... najua na portu najua cai tai reportagem pin...*

Ever chega do lado de uma mulher, olha para ela e diz: — *Perguntar pela mulher.*

Mulher: — *O que queres que diga? Que a mulher tem os mesmos direitos que o homem e o homem os mesmos direitos que a mulher? Já que existem os direitos, temos que usá-los.*

Ever: — *Mais nada? Está tudo escrito? Está tudo escrito?*

Tigre (interrompendo): — *Eu acho que não tem que existir nem machismo nem feminismo, meio termo.*

Ever: — *Meio termo, meio termo, meio termo, meio termo meio termo, meio termo* —. Ever chega até a mesa e entrega o gravador).

Essa dimensão de um terceiro que registra e suporta ao mesmo tempo (gravador) funciona em Ever de outro modo. Como Carlos pediu a ele que levasse as perguntas e as trouxesse, Ever o fez realmente assim e cuidou de trazer a resposta. — *Meio termo, meio termo, meio termo...* – que, como efeito, traz o riso (se ouvem risos no auditório), efeito de metáfora, então, teria a ver com o “doar sentido”, mas para nós, não tanto na intenção de Ever fazer poesia nem muito menos. Provavelmente, esse riso provoque ternura, provoque carinho. Tentamos utilizar os meios de comunicação para ir tecendo essa possibili-

dade de “vínculo amoroso”, de “libidinização” do discurso deles, e mais: a conexão não é apenas no discurso.

Ever Isaak é boliviano e diz que vive “acima do segundo céu”. Quando o conheci, em 1991, falou disso e também do helicóptero que construía no terraço do Borda para voltar à Bolívia. Um dia me trouxe os planos, era um desenho de um helicóptero que, no seu interior, tinha um toca-discos marca Winco. Disse: “*Para ir viajando com música até a Bolívia, maninho*”. ‘Isso é uma rádio’ pensei, a arte de dar sentido a uma multiplicidade inacabada.

No sábado 31 de agosto de 1991 foi realizado o 5º encontro do grupo. *La Colifata* ainda não se chamava *La Colifata*. Para que *La Colifata* se chame assim foi preciso todo um processo, teve que existir uma primeira emissão na FM comunitária em que os pacientes falaram da mulher, uma segunda em que falaram dos sanatórios, uma terceira em que falaram de futebol e assim várias. Cada emissão tinha ligações de ouvintes. A primeira ligação de um ouvinte aconteceu já na primeira emissão: indagou se no Sanatório Borda aplicavam eletrochoque e perguntou a eles como eram tratados. Alguns responderam que eram bem tratados e outros que não; muitos falavam que se usava eletrochoque; outros, que às vezes; e outros falavam não saber. As respostas foram ao ar na seguinte emissão. Era muito interessante o fato de “a espera” porque cada sábado já não era apenas se reunir para falar sobre algum tema. Era se reunir para esperar, esperar para ver o que viria de “essa garrafa lançada ao mar” e, por sorte, sempre chegavam mensagens. Provavelmente, chegavam mensagens porque, digamos assim, a posição ética de quem se constitui como primeiro ouvinte, como foi o meu caso, primeiro ouvinte com poder de relançamento, diria, define um público (problemática da ética e do poder). Ontem se falava da construção de um público, e eu penso nisso como uma forma de delimitação habilitante. Diria que a definição de público é algo mais do que uma questão de mercado ou destinatário. A definição de público é uma oferta de posição. Definimos público capaz de fazer algo mais do que consumir.

Espaços em processo de construção como foi *La Colifata* daquela época, a criação do dispositivo ou instalação plástico-sonora, e as características de quem escuta e a sua posição ética, definiu um público inquieto, interessado e comovido, habilitado para fazer, para dizer, para participar. Quero dizer que a posição ética de quem escuta e intervém nesse processo é não apenas supor valor em quem fala, mas também introduzir uma instância para que aquele que escuta não só hospede, mas se sinta convocado a participar além de escutar ou observar. E digo também que não é suficiente com a posição ética de quem intervém (ou coordenador) – primeiro ouvinte com poder – mas, além disso, há um dispositivo montado com características particulares, duas delas centrais: aberto e inacabado, que ajudará na construção de um público inquieto e irreverente. Longe de responder, com isso, o motivo das mensagens, me aproximo ainda mais da pergunta: por que desde o início sempre houve mensagens de ouvintes?

Aqueles que conduziam o programa na FM comunitária dizem aos internos: — *Por que não colocam um nome no seu espaço... esse é o seu espaço, esse programa está sendo gravado para ser ouvido... por que não tem um nome?*

O que faço é gravar esse pedido de pessoas que “davam espaço” àqueles que tinham perdido espaço na sociedade. Levo o pedido ao hospital e começam a procurar um nome para esse espaço que tinham na FM comunitária. Carlos Riel sai de correspondente pelos pátios do hospital psiquiátrico para perguntar. Quando retorna, o grupo reunido escuta sua pergunta. Sua pergunta não era: “*Que nome darias ao espaço que temos na rádio FM comunitária?*” Sua pergunta era: “*Que nome darias à nossa rádio?*”

Quando falo em *tramatizar no disperso*, quando digo escutar o aleatório, o inesperado. Quando falo da clínica do assombro, da situação, de clínica do acontecer, estou falando de certa forma nisso: “*Que nome darias à nossa rádio?*”. O grupo não apenas escuta as respostas, mas

surpreende-se com a pergunta. Destaco isso. Já estava claro: seria uma rádio deles quando em realidade não tínhamos os meios técnicos. Entretanto, a rádio era a sua possibilidade de *feedback* e de encontro com outros. A constituição de um destinatário como possível de um dizer.

Então, ficam registrados no gravador 40 possíveis nomes para a sua rádio, nenhum aludia à loucura, e não conseguiam chegar a um acordo para escolher um. Em *La Colifata*, justamente, trabalha-se nesse estado deliberativo. Apenas um dentre os 40 remetia à loucura: *La Colifata*. *Colifata* vem da gíria, do jargão de Buenos Aires. É uma palavra que estava quase morta, fora de uso, entretanto é conhecida pelas pessoas. É uma acepção que não nega a dimensão da loucura, mas é dita de modo não pejorativo. Aposta na dimensão do afeto também. O grupo delibera, não há acordo.

Pablito propõe: — *Por que não mandas de novo à rádio e que votem os ouvintes?*. Repito o que diz Pablo ao grupo e de modo festivo todos aprovam.

— *Que votem os ouvintes* — dizem. Na quarta-feira seguinte, se emitem pela rádio FM S.O.S de San Andrés os 40 possíveis nomes para a rádio dos internos do Borda. Começa a ligar a audiência e é o outro quem vota, é a comunidade votando *LA COLIFATA*. *La Colifata*, então, responde a esse lugar de designação que vem do outro. A Comunidade poderia ter votado “Carlos Gardel”, que era um dos nomes propostos. “Rádio Spika” falou outro, “A grande granja”, outro. Rádio “Tempo Velho” se escuta dizer: “*Porque os que estão aqui estão de longa data, por isso tempo velho*”. A “Rádio do Capital Piluso”. Capital, não capitão (Piluso era um herói das crianças um pouco louco). “Rádio Westinghouse”, porque o correspondente tinha um gravador marca Westinghouse. “*Que nome darias à rádio?*”. E mostra o gravador; o paciente olha e diz: “*Westinghouse, que outro posso dar?*”.

A comunidade, então, vota *La Colifata*. Aceitamos esse lugar de designação que vem do outro para, a partir daí, voltar a trabalhá-lo, abri-lo a uma multiplicidade de sentidos. *La Colifata*.

Nesse 31 de agosto de 1991, estávamos na 5ª oficina e procurávamos a cara de Deus. Era o tema do dia, um deles o havia proposto. Falam acerca das possíveis caras de Deus, se Deus existe ou não existe... Ever, que estava por perto, foi chamado, pois falava que morava acima do segundo céu (segundo andar do hospital Borda, serviço 12), para nos relatar se dali enxergava Ele ou não etc. Imaginávamos que, estando no segundo céu, talvez ali estivesse mais próximo de Deus. Convozávamos Ever pra fazer seu relato, a somar-se ao grupo. O grupo o instituiu como o correspondente exclusivo desde “acima do céu”.

Já no 5º encontro, ser correspondente era um recurso do grupo e parecia natural. Assim como apareceu Ever, apareceu outra pessoa, “o uruguaio”, e disse: “*Bom, então eu quero ser correspondente desde Marte*”. Eu digo: “*Já que estamos falando dos planetas, alguém gostaria de ser da terra?*” Joaquim disse: “*Não, eu quero ser correspondente, mas do Borda*”. – “*Ok*”. E Carlos Riel disse que vai ser correspondente da terra.

Um jogo de correspondentes que, nesse momento, é pensado como uma técnica lúdica a serviço da inclusão de discursos e estéticas do estar, que de outra forma não teriam podido ingressar. Esse foi o antecedente do que, posteriormente, chamei de “*técnicas de inclusão de temáticas delirantes*”.

Vamos ver, agora, o correspondente de Marte e o do Borda.

Áudio 4 e 5: Correspondente desde Marte e desde o Borda

Washington, o uruguaio: — *A gente pensa em Marte que a terra está mal porque há fome, há frio, há tristeza, há dor. Mas eu sei, como marciano que sou, que tudo isso vai mudar porque há um Deus que nos quer bem. Mais nada.*

Coordenador: — *Agora, desculpe correspondente em Marte, parece que*

na terra está a cara de Deus, é verdade, é assim?

Washington: — *É a maior mentira que já ouvi...*

Coordenador: — *Então a cara de Deus não está na terra. Mas onde está a cara de Deus, em Marte?*

Washington: — *A cara de Deus é o amor... Estamos vendo que lá na terra há desunião, que os doentes têm consolo e que há alegria também, há amizade, há boa gente... Enfim.*

Coordenador: — *Desculpe, e em Marte que tem? Você que está lá, o que pode dizer para nós?*

Washington: — *Em Marte, o único que eu conheço que há, é amor.*

Alfredo: — *Temos o correspondente do Borda também. Boa tarde.*

Joaquín: — *O que quer que eu diga. No Borda anda melhorando a comida e esperamos que melhore o pessoal, que nos trate bem. Isso é o que espero eu, vamos ver. E que nos deixem sair seguido para a rua e sem tanta autorização.*

Alfredo: — *Alguma outra coisa que queira acrescentar desde o Borda?*

Joaquín: — *Mais nada, mais nada. Já falei demais acho.*

A operação técnico-terapêutica como recurso de intervenção no DRG (Dispositivo Radiofônico Grupal) ou instalação plástica-sonora

Há 16 anos o gravador registrava e ao mesmo tempo funcionava como microfone fazendo um recorte de campo; um recorte, diria, que habilitava a palavra. Quem falava, pegava o gravador em suas mãos e, quando terminava, o passava para outra pessoa. Hoje, em *La Colifata*, somos vários profissionais que cumprimos diversas funções no DRG (Dispositivo Radiofônico Grupal). Gostaria de apontar, agora, o papel ou função do operador técnico-terapêutico – lugar que sempre ocupei e, atualmente, divido com uma colega – já que a partir daí podemos retomar algo da dimensão estética a serviço do processo de “tramatização” e ordenar um pouco o já exposto, entendendo o estético como um processo e como condição para a criação;

aquilo que remete à complexidade de uma função e às suas particularidades e, também, o operador técnico terapêutico.

Temos que entender primeiro que não se trata de operação técnica no sentido habitual da palavra e do papel que se espera disso. Trata-se de um lugar importante, quase fundamental, destino de múltiplas linhas transferenciais e objeto de fortes cargas. A partir dessa realidade transferencial é que a operação técnico-terapêutica torna-se importante. Esse lugar é, também, o lugar do olhar, não apenas dos pacientes, mas de nós em relação ao campo habilitado.

A intenção é pensar a operação técnica em termos de recursos de intervenção em relação ao dispositivo montado, o DRG, onde o objetivo central é o encontro entre seres sustentados na palavra. Nesse processo, é chave tudo aquilo ligado à criação de condições para a comunicabilidade, entendendo esta – inclusive – além da palavra, mas dentro do simbólico.

A operação técnico-terapêutica é uma operação sensível, é uma operação que tenta denodar pontos de densidade no ambiente, é um complemento da intervenção verbal como recurso. O operador técnico-terapêutico não apenas escuta a produção de palavra como texto dito; o operador escuta a rítmica grupal, seu latejar. Ensaia melodias em função das emoções, as provoca, as sustenta, as suporta. O operador técnico-terapêutico é um artista a quem cabe uma enorme responsabilidade a partir do ético e do ético-terapêutico. Pensemos o termo artista em relação ao conceito de instalação. A “obra” se acende, se cria e comunica com o aporte vivo dessa função: a do operador técnico-terapêutico.

A operação técnico-terapêutica como recurso de intervenção não apenas introduz ambientes ou os reflete, essa função incorpora, também, produções discursivas dos próprios pacientes depois de ter passado por um processo de edição, e também incorpora a produção dos ouvintes da comunidade através das mensagens que são enviadas aos

colifatos. Essa função incorpora o outro semelhante e o “si” em posição de escuta de si mesmo.

A operação técnico-terapêutica também incorpora a dimensão política. Tentam-se introduzir elementos de deslocamento para a lógica manicomial. Provocar movimento naquilo que está estancado, feudalizado, e nas lógicas de poder esmagadoras.

A operação técnico-terapêutica está a serviço daquilo que chamamos de uma clínica do acontecimento e quem intervém é a parte viva da instalação plástico-sonora. Os instrumentos a utilizar para esse resgate e para essa produção de subjetividades – como destacados anteriormente – são “sensíveis” ao aleatório, “escutam” em situação, “pensam” em situação e incorporam o inesperado relançando-o. Hospedam aquilo que traz cada um – seja delirante ou não, sensato ou insensato – e migram, depois, para outras localidades ao encontro com outras sensibilidades, outros saberes, outras procuras, ou outros paradigmas – como modos particulares de estruturação de racionalidades. Ajudar no caminho à “tramatização” do disperso, e estender pontes para sua comunicabilidade, é quase uma arte (arte como processo) que, ao tomar forma (arte como configuração estética), lança-se depois, permeável, à permeabilidade dos outros, estimulando suas produções.

Falamos de dispositivo aberto porque em *La Colifata* vem quem quiser, mas sobretudo porque o que aí se produz se escuta em outro lado. Quero gerar um ponto de encontro com a comunidade a partir da dignidade e não há dignidade sem intercâmbio. Falo e interrogo o estético na busca da criação de condições para a comunicabilidade e não há comunicação sem consonância. Consonância estética e produção desejante como ponto de encontro. Porque pressuponho o valor de quem fala, crio condições para que se produza a comunicação; no entanto, não alcança com pressupor para encontrar, o valor não se encontra, se produz, e se produz em um caminho inacabado.

A linguagem

Entendemos a linguagem não apenas como lugar de palavra, mas como possível efeito da expressão humana, linguagem além do verbal, linguagem como registro simbólico, ou no simbólico, como estética do estar e como sonoridade no dizer, seja na rítmica, na melodia, no verbal ou no gestual. Justamente o trajeto será no sentido daquilo que dê direção ao fluxo energético vital humano, conseguindo que isso aconteça em estados de “coabitação pelo símbolo” para gerar efeitos de linguagem, lugares de ressonância, de consonância, de encontro. O efeito de linguagem será esse lugar em que duas ou mais pessoas se encontram, entendendo a produção possível de sentido como “laço”. Efeito de linguagem, traço de simbolização, trama que tece sentido no incluir do *sem-sentido*, no deixar um espaço. Minha intervenção estará dirigida à facilitação ou criação de “espaços”. Sentido que vai além do verbal – embora possa incluí-lo – e que seria “esse espaço intersticial em que o ser se sustenta ou se sujeita”.

O encontro será no traço da simbolização e, aí, estaremos falando em saúde. Saúde será também o fato de promover nos integrantes de *La Colifata* espaços de autonomia e responsabilidade naquilo que se faz ou se diz. Estamos gerando saúde quando o grupo, em si mesmo, se dá espaços onde a palavra possa circular, rodeada, contida, delimitada, e suportada em outros.

É no grupo onde as sonoridades poderão confluir em um fato estético, no qual o sentido devirá da trama, em um espaço para cada um, em um espaço a habitar em conjunto. O que se procura, então, é uma “polifonia saudável”. Nós, os profissionais, vamos à procura do que emerge em situação. Assistimos, acompanhamos e promovemos a experiência coletiva e compartilhada de viver isso que emerge não como erro ou falta de capacidade, mas como possibilidade de comunicação.

Apoiaremos as intervenções em uma escuta de contexto, na construção de “tramas ambientais”, por exemplo. Nesse – talvez – estágio prévio ao dito em termos de verbalidade. Precisamos a geração de contextos para que isso que pressupomos como potencial capacidade diferencial se coloque em jogo e faça laço.

No DRG, são geradas condições para a criação, e aquilo que se “cria” é, entre outras dimensões, a possibilidade de sujeitos com palavra, história, “arte” e identidade.

Em nosso caso, há um convite para ligar a energia vital à vida em oposição ao *tanatos*, à morte do símbolo. Um convite constante à criação de múltiplas linhas de sentido, e nisso a comunidade tem o seu papel. O DRG gera condições para a emergência do particular, para a produção e para o resgate de subjetividade e de propostas subjetivadoras, dando espaço para aquilo que cada um trazer, seja delirante ou não, sensato ou insensato; para isso, usamos técnicas que chamamos “de inclusão”. Algumas delas são “técnicas de inclusão de temáticas delirantes”.

Em *La Colifata* tentamos inventar contextos que contenham, contextos que incluam. Não corrigimos, não obrigamos, bem pelo contrário, facilitamos “leito à água, para poder chamá-la de rio”. Não pedimos pra vir, vamos buscá-lo aí onde ficou. Na rádio, “o delirante” recupera um auditório e isso traz efeitos.

O doutor Valle propõe temas e o grupo os trabalha. Vamos ver um microprograma e um debate sobre o tempo. Na edição, é priorizado ou se tenta priorizar que ele possa entrar em interlocução com outros ou bem que aquilo que ele dizer possa ressoar em outros e, assim, o grupo seja trabalhado pelo grupo. Vejamos um microprograma sobre o tempo:

Dr. Valle: — *Boa tarde, estamos falando hora sem tempo, o tempo luzzzzz, anos luzzzzz. Viajamos sem tempo, o relógio passou de moda, anos luz. Até*

a próxima em via ovni.

Diego, o locutor: — *Continuamos aqui em LT22 Rádio La Colifata transmitindo ao vivo e apresentamos na sequência “o mundo e a saúde” com o Dr. Valle. Aplausos!!!*

Dr. Valle: — *Ta bom. O tempo, o tempo não tem números. Eu digo que marcar o tempo sem números é viver em plenitude a vida.*

Alfredo: — *Como é isso? Vamos ver. Pode se explicar melhor?*

Dr. Valle: — *O tempo é marcado com números, eu marco o tempo sem números e sem relógio.*

Alfredo: — *Poderia abrir o microfone caso alguém queira fazer uma pergunta?*

Dr. Valle: — *Sim.*

Evaristo: — *O tempo de hoje, o tempo de agora, o tempo de ontem. De hoje de agora, já agora é ontem porque já passou. Agora é agora, mas já vai passar e tudo vai ser ontem.*

Christian: — *Sobre o tempo? Tempo temperatura, tempo espaço. Tempo quantidade, quantificável, qualificável o tempooooo...*

Alfredo: — *Tempo (no sentido de se acabou teu tempo...).*

Juan: — *O tempo que se perde não se recupera jamais dizem, não é? É verdade isso?*

Evaristo: — *Eu posso dizer algo. O tempo que se perde... quando a gente perde ganha, então o tempo perdido é ganhado, porque nos resta mais tempo por seguir. Então ganhamos eh!!*

Juan: — *Ou seja, que seria algo assim como que se perdemos ganhamos e se ganhamos perdemos, algo tudo invertido, tudo virado.*

Hugo: — *Faz tempo que não como, faz tempo que não tomo banho, faz tempo que não me aumentam o salário, faz tempo que não faço aniversário. Faz tempo. O tempo se faz, portanto o tempo não existe, o tempo nós que fazemos. Até outro tempo.*

Silvina: — *O tempo é o mais precioso que existe, por isso nunca se deve perder o tempo. Eu sou o mais preciosista que há no tempo.*

Trinity: — *O tempo é a existência. O tempo... o próprio corpo tem seus tempos, seus ciclos. Temos um relógio biológico, temos ciclos de todo tipo, de modo que não há necessidade de depender de nenhuma maquininha*

para saber se é de dia, de noite, para saber se tenho que levantar ou deitar ou se tenho que comer.

Daniel: — *Bom, penso que temos uma tarde maravilhosa aqui sobre o Borda, uma tarde sensacional. Estou esperando um amigo para ver se se anima a vir tomar um chimarrão aqui no Serviço 5 comigo, que quero muito e é um grande amigo meu...*

Alfredo: — *E o tempo?*

Daniel: — *E já falei ao tempo. Uma tarde maravilhosa, estupenda, com pouco sol. Uma temperatura com 16 graus e meio. Uma tarde estupenda...*

(Sobe a música)

Dr. Valle: — *Eu digo que todo mundo sem relógio é mais feliz...*

(Música final).

É interessante que quem produziu esse instante de interrogação acerca do tempo foi uma pessoa “delirante”. Alguém que ninguém ouve, alguém que justamente na sua insistência em interromper, na sua particular “rítmica interrompedora”, advêm de um lugar frente a um grupo que sabe dar lugar a esse não-lugar. E a partir dessa arte como predisposição plástica de quem intervém no caminho de “tramatizar o disperso” configura-se uma forma para seu estar ou não-estar, em que não apenas participo, mas participa o grupo, deliberando. E percebam o que Valle gerou: perguntas sobre o humano, perguntas que nos fazemos todos. Então, essa, provavelmente, seja a dimensão que nos iguale e é isso que buscamos como possível ponto de encontro com a comunidade.

Percebamos o trabalho de edição. Aqui, o que se destaca é o fato de que as produções do Dr. Valle têm efeito em outros e isso logo fará efeito nele mesmo. Há uma política deliberada nesse sentido ao mesmo tempo em que pensamos o micro como produto final ligado ao estético, e tentamos dar nossa contribuição. Entretanto, cabe questionar em relação à montagem ou edição. Que posição legítima minha ação de trabalhar com materialidade discursiva de um grupo de pacientes do Borda e editar, ou seja, “recortar, colar, mover, reduzir” seus

discursos para depois fazer que o “ouvinte” o escute? A partir de que lugar fica autorizada a possibilidade de dispor de tempos e modos para aproximar sons ou imagens (quando fazemos TV)? Não desenvolverei aqui esse aspecto, apenas direi que a edição ou montagem em *La Colifata* é pensada em termos de intervenção, e que seu objetivo não é “capturar”, mas sempre dinamizar, abrir possibilidades para o trabalho ou processos de subjetivação, produção de sentido e a sua multiplicação.

Tramatar o disperso pode ser lido como modos ligados a processos de conformação de grupalidade, e isso tem a ver com criação de espaços de inclusão em um dispositivo aberto. Tudo que ocorre aí está sendo transmitido por rádio para todo o hospital e o bairro, e por sua vez, os microprogramas se incluem em uma rede muito grande de retransmissoras solidárias do país e de plataformas de Internet que veiculam essas produções (tanto de TV como de rádio). Isso remete a uma metodologia de uso de mídia montada para chegar na comunidade, para chegar no homem comum, para se conectar com muitos outros com o objetivo de integrar os pacientes, mas também remete a algo mais, que espero poder descrever com exemplos, e que tem a ver não apenas com a tarefa de desestigmatização mas com o trabalho de desestigmatizar e, sobretudo, com a proposta de um uso criativo dos meios produzidos pela comunidade e produzindo comunidade.

Qual o processo mediante o qual estimulamos esses espaços de produção desejante na comunidade? A partir da esfera conceitual, há algo interessante a ser levado em conta: por que as pessoas se conectam com *La Colifata*? Por que as pessoas participam e constroem o espaço?

Há muitos espaços na sociedade onde se promovem ações culturais, fatos de arte etc., mas por que são os doentes mentais que despertam esse processo de investidura libidinal ou desenvolvimento de potencialidades na comunidade?

Veremos um microprograma, e faz sentido compartilhá-lo porque traz algo da ordem da reparação. Há uma pessoa que se chama Jorge Garcés, está internado e foi quem propôs o nome de *La Colifata*. Durante anos, se retransmitem microprogramas de *La Colifata* através de uma emissora de muita audiência, que se chama Rock'm Pop, e o apresentador gosta muito do Garcés. Ou talvez seja melhor dizer que esta série de retransmissão de microprogramas construiu e constituiu, ao longo do tempo, um “sujeito midiático”. “Sujeito midiático” não como captura, mas como outro espaço de construção subjetivante. Esse comunicador, Lalo Mir, e a série sistemática de produções de Garcés apresentadas em Rock'm Pop fez com que Garcés fosse alguém conhecido. Conhecido pelos ouvintes, as pessoas gostavam dele, gostam, o conhecem. Uma vez Garcés teve um problema e falou assim:

Áudio 7: Microprograma Garcés e a viagem sideral

Garcés: — Bom, eu queria dizer que perdi uma mala marrom na segunda, 24 de agosto, quando me deram uma autorização vencida para esse dia e que estive perambulando e confuso pelos arredores porque primeiro pensava que devia realizar-se o foguete sideral que devia partir para alfa centauro ou não sei para onde. E terminou sendo uma fraude, uma enganação. Hoje veio meu cunhado, me fez perder estupidamente o tempo em minúcias sobre a roupa, me fez perder o tempo e não se dedicou nem um pouco a falar comigo. Perdi... Perdi todos os aforismos. Eu os vendi. Se pudesse pedir a todas as pessoas as quais eu vendi os aforismos que me trouxessem de volta para poder reuni-los e publicá-los, seria uma grande coisa. Agora fiquei sem meus aforismos e é algo terrível, agora sou um pobre mendigo que não tem nada para vender sequer. Peço a todos os que compraram minhas coisas desde 1985 em diante, que tragam exemplares e os reúnam... os reúnam e os deem a Olivera para que, por favor, os façam publicar pra mim na brevidade, se possível nesse ano.

Ouvinte: — Fiquei pensando nisso do Garcés que pede suas coisas e... que bom que a gente escreva a ainda dê o que escreve a outros, porque

parece ser que dar aos outros é uma maneira de tê-lo seguro, porque agora vai conseguir recuperá-lo porque o deu. E se antes não tivesse dado a ninguém ou se tivesse vendido, agora não o poderia recuperar.

Esse microprograma foi ao ar pela rádio Rock'm Pop e os ouvintes começaram a fazer chegar fotocópias de muito do material que ele tinha produzido. Garcés vendia fotocópias de seus escritos e pôde recuperar grande quantidade das suas produções desde o ano de 1985 até hoje a partir e através da mobilização dos ouvintes que haviam comprado dele, ao longo dos anos, as suas produções, seus aforismos. Quer dizer, aí aparece um “ouvinte”, que não é um psiquiatra, não é um psicanalista, não é enfermeiro, não é um profissional da saúde, mas que pode construir, sim, saúde em termos de ajudar a reconstituir e recuperar uma história; e isso é algo muito concreto, algo que aconteceu através do uso dos meios para construir espaços em saúde.

O segundo aspecto que queria destacar é a respeito da pessoa que falou nessa ocasião e disse: “(...) graças a ter dado isso é que o pôde recuperar”. Ela era alguém que chegou, em um sábado, para compartilhar a tarde com os internos. Cada sábado vêm, em média, mais de 20 visitantes da comunidade.

Tento pensar, agora, nas condições do ético e estético na prática ligada à televisão.

No ano 2004 foi realizado o primeiro programa de televisão, emitido por um canal aberto, com audiência massiva (cerca de 2.000.000 de telespectadores), que logo recebeu mais de 2000 e-mails. Depois, fizemos um acordo com uma escola de educadores sociais de Paris chamada Saint Honorè para criar uma base de dados que nos ajudasse a analisar qualitativamente o conteúdo dessas mensagens em termos de representações sociais etc. Logo fizemos *La Colifata TV* em versão microprograma, o mesmo conceito que os micros da rádio, mas agora levado à TV. Essas produções foram emitidas por televisão

aberta e por cabo através do Canal da Cidade. Aí fizemos também um ciclo de programas que se chamou “*El living de Stellita*” (A Sala de Stellita). *El living de Stellita* era um programa conduzido por uma mulher moradora de rua, seu filho estava internado. Ela vinha a *La Colifata* e fazia o quadro das visitas (programa de rádio em que são entrevistados aqueles que visitam o espaço). O que chamava a atenção nessa mulher é que ela gerava “calor de lar” com os convidados, conseguia trazer climas de intimidade nas suas entrevistas. Era uma perfeita anfitriã e, paradoxalmente, era alguém que não tinha casa, não tinha lar. Então, “*El Living de Stellita*” se transformou em um espaço público. Cada mês era gravado o programa em uma praça do bairro de Belgrano, bairro de onde ela provinha. Esse programa tinha seções conduzidas por outros pacientes. Todo o programa era conduzido por pacientes. Os temas que tentavam ser tratados eram universais: a produção – produção de ruído, produção de sentido, produção de maquinaria, produção de subjetividade, produção humana; o riso como fato característico do humano; a responsabilidade: durante um mês os pacientes trabalhavam, em oficinas, a questão da responsabilidade; a atuação: por que o homem põe seu corpo a serviço de representar sua própria vida? O programa tem um olhar antropológico que atribui valor jornalístico a temáticas ligadas àquilo que nos constitui como humanos.

Nesses programas, Alejandro tinha sua seção, um espaço de opinião que gravava para depois ser emitida. O áudio dessa gravação era postado na página web de *La Colifata* (www.lacolifata.org) e pedíamos a telespectadores e ouvintes para acessá-la e ilustrá-la como quisessem. Então, quando emitíamos o programa um mês depois, o espaço de Alejandro sempre estava construído por alguém da comunidade que fazia os desenhos.

Desse modo, em *La Colifata TV* não apenas trabalhamos no sentido de cuidar o sujeito, protegê-lo, promovê-lo a circular, diminuir o impacto de “a crueza da imagem”, resguardar-nos do obsceno para

evitar o prazer mórbido e a captura do espectador não obsceno-pornô. Tentamos, com a TV, propor também outra coisa: facilitar o poder do ouvinte/telespectador. Incluir as suas manifestações na construção do programa mesmo. Isso chamamos de “pró-ativo”.

Alejandro, no seu espaço, escolhe um conto de Borges. Um telespectador desenhista envia seus desenhos inspirado na escuta de áudio onde Alejandro lê o conto. A Plataforma de encontro é a página web de *La Colifata* onde as pessoas são convocadas e são publicados os fragmentos a serem ilustrados. Uma professora de desenho de terceira série pode fazer com que os alunos escutem a coluna para depois todos começarem a desenhar. O conceito posto em jogo aqui reuniria dois aspectos, em princípio.

- Trata-se de um ato de integração, de investimento amoroso e desejante entre a comunidade e um paciente;

- Não nos interessa tanto que um “consagrado” ilustre um segmento ou seção; importa ser plataforma de lançamento e realização do “sementeiro” social. Doar espaços para pôr em circulação produções da nossa sociedade. A comunidade idealiza e pratica solidariedade a partir da exposição das suas capacidades para intervir em relação a problemas. É interessante, aqui, que a comunidade não apenas se aproximaria na intenção de fazer um bem, mas participaria, sobretudo, porque encontra uma oferta e um espaço para desenvolver a sua arte. Além disso, seriam os pacientes os que ofereceriam esses espaços de expressão e circulação das suas produções. Isso para nós é trabalhar em saúde comunitária e, nesse caso, os promotores dessas ações saudáveis seriam os que supostamente não a têm.

O destino das produções de microprogramas de rádio e de programas de TV é o grande público, a sociedade que alberga o problema das lógicas segregacionistas contra “o diferente”, aquela sociedade que constrói mitos, que teme, que criminaliza, que nega, que se paralisa, que consome prazeres mórbidos, que idealiza etc. Uma socieda-

de que está educada em e para o “consumo” daquilo que os meios produzem, e não na possibilidade de seu uso para produzir cidadania, bens culturais ou saúde. Como é o nosso caso, em que todas essas dimensões confluem para produzir o que chamamos de *atos em saúde*. Não seria essa a função da TV pública, por exemplo? Não é essa uma função possível – entre outras – dos meios de comunicação em geral? Não é acaso sua função promover interativamente o desenvolvimento das potências de uma comunidade? Quando falo em potências, me refiro a promover o despertar e o desenvolvimento dos recursos de uma comunidade, e falar em recursos é referir-nos ao simbólico como motor de produção cultural. É, então, quando o pró-ativo se associa com o público no uso de meios.

Quero terminar compartilhando algo que, acredito, sintetiza toda essa trajetória. No início, comentei que no ano de 1991 reuni um grupo de pessoas ao redor de uma mesa nos pátios de um hospital psiquiátrico e, rapidamente, fizemos uma oficina de “conversa e reflexão” que tinha a característica de ser gravado. Esse espaço transformou-se logo na Rádio *La Colifata*. Desde o começo, operava a ideia de incluir aqueles que eram excluídos, dando espaço a produções discursivas diversas, respeitando o que cada um trouxesse. Aí surge o jogo de correspondentes, aparece o correspondente do céu, da terra, de Marte e do Borda. Essas produções foram dadas posteriormente, 2 anos mais tarde, a uma professora de um colégio, a qual as compartilhou com seus alunos. Eram da segunda série de uma escolinha de Dock Sud e tinham sete anos. Juntos, escutaram os pacientes correspondentes e falaram com a professora acerca deles: quem são, onde moram, que acontece com eles, porque os chamam de loucos etc. Depois dessa conversa, a professora propõe brincar de correspondentes do mesmo modo que tinham brincado os outros. Crianças correspondentes da lua, do sol, de Marte, da Terra etc. Esse jogo foi gravado e depois nos foi enviado.

Não falei sobre os critérios éticos e estéticos ligados à edição ou montagem, mas poderia dizer que o critério utilizado para editar esse

fragmento sonoro foi o de indagar acerca de como, nesse caso as crianças, construíam relação com um outro, com um outro “diferente”. Com essa perspectiva, apareciam em seus relatos algumas passagens muito interessantes. Por exemplo:

“Encontramos uns extraterrestres que estavam doentes”. A professora lhes pergunta como são, e uma menina responde: “...nnnn, não são tããã feios, usam a roupa verde e a roupa não a compram, a têm de uns lugares que eles a tiram”. É igual que no hospital psiquiátrico: a roupa não a compram a “têm de uns lugares que eles a tiram”. Mas isso é algo que edito, é um recorte, uma posição de escuta que leva em conta critérios que pretendem situar-se como éticos e estéticos, e que o grupo relança.

Atualmente, *La Colifata TV* tem um segmento de 10 minutos “ao vivo”, nas quartas-feiras, em um programa do canal 7, que é a televisão pública, aberta e com alcance nacional. Dois pacientes conduzem ao vivo esse segmento em que se apresentam diversas matérias realizadas por outros pacientes. A partir dessa plataforma comunicativa, se convocou os telespectadores a ingressarem na página web de *La Colifata* e “baixar” da Internet o micro “La Colifata vai à escola” (assim foi chamado esse segmento editado em que os correspondentes falam de diferentes localidades. Uma mistura entre as gravações dos pacientes do hospital psiquiátrico e das crianças da escola). A proposta era que, quem quisesse, desenhasse e enviasse esse desenho para nós. Podiam ser ou desenhos e a edição seria feita por nós ou bem podia ser uma obra acabada. O que vamos compartilhar é o primeiro que nos enviaram. A telespectadora se chama Lula e fez uma animação em massa de modelar apoiando-se no áudio. Acho interessante o fato de que não destacou na sua edição aquilo que antes apontava: *“A roupa não a compram...”*; *“...Eles estavam de um lado e a gente em outro...”*. Ela criou uma nova série de sentido, fez a sua obra, multiplicou dramaticamente lançando ao infinito aquilo que a sua produção nos inspirasse. E é assim que esperamos continuar, com essa *máquina produtora de comunidade*, como bem apontou Marco Villela. Nessa arte de multiplicar sentidos e de

estimular produções, intervindo para a “tramatização do disperso”.
Convido vocês a observarem e escutarem, e com isso dou por terminada a minha conferência.

Vídeo: La Colifata vai à escola

Ever: — *Os Deusinhos somos aqueles que somos peludos. Somos lindos Deusinhos, somos os mais queridos para todo mundo. Para o papai e para a mamãe, as famílias, os irmãos e as irmãs.*

Professora: — *Comunico com o céu, está acima do céu. Me escuta o pessoal de acima do céu? Câmbio.*

Criança: — *Sim, a escutamos senhora. Aqui anda tudo tranquilo, procuramos por tudo mas não achamos nada, procuramos de tudo mas não achamos nada. Estão os anjinhos, estão jogando bola e depois à noite vão dormiiiiiiir...*

Coordenador em Rádio Colifata: *Está a cara de Deus acima do céu? Por favor informe.*

Ever: — *Sou o único que vejo que estou sentado na verde grama, e vejo os carros, não há ninguém, estou sozinho.*

Professora: — *O que estavam procurando que não achavam? Câmbio.*

Criança: — *Os anjinhos, mas não achamos.*

Professora: — *Mas viram algo? Viram eles, puderam se comunicar com eles?*

Criança: — *Não, não conseguimos nos comunicar.*

Professora: — *Por que motivo?*

Criança: — *Eles estavam de um lado e a gente está em outro. Eles estavam de um lado, a gente está em outro.*

Professora: — *Você considera que pode chegar a se aproximar deles?*

Criança: — *Pode ser, talvez. Talvez possamos chegar SIM.*

Ever: — *Sim. Acima do céu temos muitos carros verdes, faltam barcos, helicópteros e aviões... sim, maninho.*

Professora: — *Algo mais precisam que enviemos para vocês dentro das naves?*

Criança: — *Não, mais nada.*

Professora: — *Muito bem, logo voltamos a nos comunicar, até breve.*

Professora: — *Comunico com Marte, me escutam?*

Washington, o uruguaio: *A gente “pensemo” em Marte que a terra está mal por que há guerras, há fome, há frio, há tristeza, há dor. Mas eu sei, como marciano que sou, que tudo isso vai mudar porque há um Deus que nos ama muito. Nada mais.*

Professora: — *Como continuam vocês... receberam as máscaras de oxigênio?*

Menina: — *Sim. Lá estamos bem, podemos respirar bem. Encontramos uns extraterrestres que estavam doentes... mas trouxeram comida e coisas para nos esquentar.*

Professora: — *Bom, que sorte, parabéns daqui da terra!!!! Encontraram extraterrestres, que alegria. Conte como são eles. Câmbio.*

Menina: — *São... não são tão feios, tão feios não são. Eh... usam a roupa verde... e a roupa não a compram, a têm de uns lugares que eles tiram.*

Música final.

Fim



**Educación para el arte
Arte para la educación**

El año 2007 representó un importante paso en el proceso evolutivo de la Bienal del Mercosur y en lo que se refiere a atender los valores y metas de la Fundación: que el arte sea un instrumento para la ciudadanía; promover la igualdad de oportunidades, libertad de expresión y respeto a la diversidad; desarrollar competencias; trabajar con honestidad, ética y transparencia; buscar la calidad en todos los procesos y realizar un proyecto pedagógico consistente.

La conciencia de nuestros valores y metas nos incentiva a procurar nuevos desafíos, estimulando el diálogo entre las propuestas artísticas contemporáneas y el ciudadano. Estadísticas e índices evalúan constantemente la pertinencia de las acciones pedagógicas, pero es en los testimonios de los profesores que participan en las formaciones, como también en el entusiasmo de los alumnos que visitan las exposiciones de la Bienal, que constatamos los aciertos del camino recorrido.

Las ediciones anteriores de la Bienal ampliaron la relación del proyecto educativo con la comunidad a través de articulaciones con las secretarías de educación de los municipios y de la provincia, así como con escuelas, profesores y alumnos, lo que ha provocado grandes avances en el Proyecto Pedagógico de la Fundación y, creemos, ha contribuido de un modo muy singular con la educación de los niños, jóvenes y educadores involucrados.

La consolidación, el alcance y los resultados del Proyecto Pedagógico motivan su continuidad, particularmente por medio de acciones descentralizadas junto a la gran red de colaboradores que viene siendo construida desde 2008.

Consejo de Administración de la Fundación Bienal do Mercosul

Pedagogía del grano: formación, colaboración y crecimiento

La educación siempre ha tenido fundamental importancia para la Bienal del Mercosur. Pero en 2007, con la 6ª edición de la Bienal, el Proyecto Pedagógico alcanzó un nuevo nivel al implantar una curaduría pedagógica integrada al proyecto curatorial y al anticipar las acciones educativas que, por primera vez, fueron organizadas a partir del calendario escolar.

A través de una propuesta seria y provocativa, la 6ª Bienal dio un paso significativo en lo que se refiere a calidad, alcance de sus acciones, y a la construcción y fortalecimiento de relaciones y colaboraciones. La presencia de un curador pedagógico ha garantizado que las necesidades educativas fueran consideradas, priorizadas y atendidas. Así, el Proyecto Pedagógico pudo realizar acciones inéditas hasta entonces, como la Formación de Profesores, realizada en más de 40 ciudades de Río Grande do Sul y Santa Catarina, y los simposios de arte y educación que, juntos, recibieron más de 1.600 educadores.

En 2008, con la consolidación del Proyecto Pedagógico, la Fundación Bienal del Mercosur dio inicio a una propuesta de acción educativa continuada, con acciones a largo plazo y de carácter permanente. De esta forma, sería posible dar cuenta de una formación verdaderamente educativa.

Ya han pasado dos años y es una alegría enorme poder comprobar la madurez del proyecto, la consolidación de las colaboraciones y relaciones y el crecimiento de la Fundación como una institución formadora.

Como muy bien planteó Luis Camnitzer, en 2006, en su proyecto de curaduría pedagógica para la 6ª Bienal: "... es muy difícil que un grano de arena pueda cambiar toda una montaña. Pero, innegablemente, el grano ayuda a dar forma, y esto es todo lo que podemos querer".

Cada pequeño movimiento ha contribuido para darle forma a lo que hoy es el Proyecto Pedagógico. Después de catorce años de un intenso y cuidadoso trabajo y siete Bienales realizadas, descubrimos que a través de la educación es posible alcanzar objetivos mayores.

Beatriz Johannpeter

Directora de Educación de la Fundación Bienal del Mercosur

Introducción

Luis Camnitzer

En algún momento desafortunado de la historia, algún filisteo o grupo de filisteos que ocupaba una posición de poder decidió aislar al arte de la educación y degradarlo, de la meta-disciplina del conocimiento que había sido, a la disciplina y artesanía que es hoy. Con ello se logró que paulatinamente el acento de la actividad artística se concentrara en la producción de objetos, que la sociedad se dividiera en unos pocos fabricantes y muchos compradores, y que el arte en las escuelas fuera considerado un entretenimiento de lujo prescindible en lugar de permanecer como una forma de pensar.

El formato “bienal”, tanto como el de salón de arte y el más reciente y menos hipócrita “feria de arte”, son eflorescencias de este cambio. Son lugares en donde se compete nacional e individualmente, y en donde se estimulan las posiciones relativas de los artistas en el mercado. Es paradójico entonces que una de esas bienales, la Bienal de Mercosur, salga de esa configuración y aparezca en el mapa como una “bienal pedagógica”, una bienal que profesa concentrarse en la función educativa del arte por encima de la idea de un campeonato mercantil. Con ello es la primera vez que una bienal de arte internacional trata de trascender su propia vocación expositiva para transformarse en un instrumento radicalmente dedicado a la transformación cultural.

En línea con esta decisión, el equipo curatorial ha rediseñado la estructura de la Bienal para subrayar la relación entre el artista y el público, para enganchar al visitante en el proceso creativo del artista, para lograr que el que es consumidor se vaya equipando para ser creador; en otras palabras: para volver a rescatar al arte como una metodología del conocimiento. Queremos que el acento de la muestra no esté en exhibir la inteligencia del artista, sino en estimular la inteligencia del visitante. Esta tarea, a su vez, estimula mucho más nuestra inteligencia como artistas de lo que podría lograrlo el narcisismo tradicional.

Pero sería ingenuo y arrogante pensar que una Sexta Bienal de Mercosur pueda lograr todo esto. Solamente podemos aspirar a crear un modelo que vaya fertilizando lentamente el terreno para que, muchas generaciones después, se cumpla con una revisión profunda de la función social del arte. No sabemos a esta altura si el modelo que proponemos tiene siquiera una posibilidad de éxito mínimo en lo que se propone. Probablemente no resulte ser un modelo apropiado y termine siendo nada más que un pequeño experimento exploratorio de modelos posibles. En estos momentos solamente sabemos que existe un problema que se manifiesta en diversos campos, y que hay que tratar de resolverlo.

El modelo de las primeras cinco Bienales de Mercosur fue el mismo de todas las bienales tradicionales. Se empleaba a un curador en jefe con su equipo de colaboradores y juntos daban forma a una visión curatorial a una selección de obras y a su despliegue en las salas. Con ello se

cumplía con el propósito considerado más importante, el de dar un escenario a los curadores y a las obras. Luego a esto se le adjuntaba un programa de extensión cultural con la intención de ampliar y educar al público lo más posible en términos de la apreciación del arte. Las obras elegidas eran buenas por decisión curatorial. Y ahora había que convencer al público.

Dentro de su formato las Bienales de Mercosur han sido muy exitosas, incluso memorables como lo fuera la primera, curada por Frederico Morais. El hecho de que la institución se haya mantenido viva durante una década superpoblada de bienales ya de por sí constituye un logro notable. Más allá de esto, la Bienal se convirtió en una meta primaria y en un punto de referencia para los artistas de los países participantes. Esto es un segundo logro importante. Y sin embargo, a pesar de estos éxitos, el equipo curatorial de esta sexta bienal decidió proponer un cambio de premisas. Más que enfocar en la obra misma, se propuso comenzar un proceso que permitiera una mayor interactividad con el público. Son cambios que por ahora afectan modestamente a esta Sexta Bienal en particular pero que, esperamos, inicien un cambio de dirección para el futuro de la institución.

La nueva premisa es que la Bienal no debe limitarse a ser una inmensa exposición de obras, una muestra donde los criterios de ordenamiento cambien bianualmente. Para nosotros la Bienal, a pesar de su nombre, no es una exposición que resucita cada dos años. Es, en cambio, una institución viva y continua que, dedicada a la educación del arte, funciona permanentemente. Dentro de sus muchas

actividades, cada dos años también continuará organizando una muestra, pero como parte de su investigación pedagógica. Esta premisa no disminuye la función del curador general y de su equipo curatorial, pero definitivamente la ubica en un contexto distinto y le propone otra meta que la que se tenía hasta el presente.

Para esta Sexta Bienal, por primera vez, se ha creado el puesto de “curador pedagógico”, y no puedo disimular la alegría que me causó el ser designado como el primero que ha ocupado el cargo. El concepto partió de una decisión de Gabriel Pérez-Barreiro cuando le encomendaron la curaduría general de la bienal y que, por razones obvias me parece brillante. Fui a Google para ver cuántas menciones hay respecto al término “curador pedagógico” y vi solamente 3 en inglés y 968 en español. Todas están referidas a esta Bienal.

El curador pedagógico es alguien que no influye en la selección de artistas. Es alguien que actúa como un embajador del público y observa el evento con los ojos del visitante. Fueron justamente estos ojos del visitante los que nos llevaron a la conclusión de que es fundamental dar más permanencia y extensión a la acción educacional.

Nuestros primeros pasos consistieron en lanzar desafíos. Nos preguntamos: ¿Qué pasaría si se invierten algunas premisas? ¿Qué beneficios, si es que existen, le trae al público la información anecdótica sobre las obras y los artistas? ¿Cómo se puede crear una distancia crítica en un público que no tiene experiencia con obras de arte? ¿Cómo se puede atravesar la barrera del gusto en la

apreciación del arte? ¿Cómo se puede compartir el proceso de creación que precede a la obra de arte con el espectador? ¿Cómo se puede trabajar con una multiplicidad de públicos simultáneamente, cuando el artista generalmente se dirige solamente a uno de ellos?

Planteadas estas preguntas se organizaron largas reuniones con miembros de todos los niveles, participantes en la bienal: el directorio, el equipo educacional, los mediadores, los profesores de las escuelas. Tratamos de averiguar cuáles eran las críticas que se hacían con respecto a las bienales anteriores, y también qué críticas existían con respecto a las nuevas propuestas.

Nos encontramos con la sorpresa de que en lugar de controversia existía un acuerdo inmediato. Aquellos mediadores —el personal que interactúa con el público durante la Bienal— que habían vivido bienales anteriores, ya tenían todas las ideas que yo proponía pensando que eran originales. En ese ámbito de unanimidad, y casi sin darnos cuenta, el equipo curatorial junto con el directorio instituyó así un proceso de transparencia que esperamos que continúe hacia el público y se convierta en una de las marcas identificadoras de la Bienal.

Esta investigación y las discusiones nos llevaron a tomar varias decisiones:

1) Se alargó, profundizó y reformó sensiblemente el proceso de preparación del personal mediador entre las obras y el público. Más que para dar información detallada sobre obras y artistas, el mediador se prepara para pensar con el público. Se insistió en que era

preferible que el mediador compartiera su posible ignorancia con precisión, en lugar de impartir sus conocimientos imprecisamente.¹

2) Se enfatizó la importancia de la especulación artística por encima de los datos históricos, proponiendo la obra de arte primariamente como una solución a un problema y no como un objeto hedonístico.

3) Se crearon las estaciones pedagógicas —lugares de intercambio de información relacionadas a los artistas participantes en el proyecto pedagógico y sus obras—. El público trata de entender el problema planteado por el artista y puede dejar comentarios con propuestas útiles tanto para el artista como para el visitante siguiente.

4) Se diseñaron espacios para discusiones a lo largo de los recorridos de la Bienal. La Bienal esta vez fue concebida físicamente como una especie de parque, con circulaciones amables de paseo interrumpidos frecuentemente con zonas de reposo y conversación.

5) Se creó un amplio centro educacional con salones de aula, talleres y biblioteca. Los profesores y sus estudiantes pueden discutir y trabajar en relación a lo que acaban de ver, y exponer los resultados en los talleres. Con este espacio, además de las estaciones pedagógicas y las zonas de discusión, la Bienal le dedicó prácticamente un 10% de su superficie a la actividad educativa.

6) Se diseñó un centro de información y de intercambio en la Internet que idealmente será per-

manente. El tema predominante en estos intercambios será lo referente a los procesos de creación y a la pedagogía artística. Se organizaron salones de chateo con los curadores y los artistas para que el público pueda discutir con ellos en tiempo real.

7) Se enviaron equipos de preparación a las escuelas para presentar la Bienal en sesiones de un día entero y al mismo tiempo dar un contexto de historia del arte contemporáneo, y para discutir metodologías referentes a los procesos de creación presentes en la Bienal.

8) Se enfocó en la preparación de profesores como nexos con la Bienal. Estos profesores informan a la Bienal sobre sus escuelas y a sus colegas y alumnos sobre la Bienal.

9) Con varios meses de antelación se enviaron a las escuelas ejercicios pedagógicos problematizando obras de arte que se exponen en la Bienal, para así estimular la creación en lugar de reducir el arte a datos de la historia. Los estudiantes pudieron comenzar a hacer trabajos relacionados a las obras exhibidas sin tener que copiarlas, y así entenderlas mejor al ver la exposición. O sea, pueden ejercer la crítica de arte en lugar del consumo pasivo y visitan a la Bienal como colegas de los artistas.

Y finalmente, 10) Se organizó un simposio nacional de arte y educación en abril pasado, y luego este simposio que comienza hoy y que estoy prologando con este texto.

Con todas estas ambiciones, también es cierto que

nunca podremos asumir completamente los ojos del público. Pero por lo menos podemos crear y ajustar los procesos de retroalimentación y así acercarnos lo más posible a la perspectiva del visitante sin caer en demagogías paternalistas. Una de las anécdotas de la historia de la Bienal que más me impactó fue con respecto a un grupo de niños que después de un largo viaje en autobús, antes de ver la exposición tuvo que ir al cuarto de baño del lujoso edificio del Banco Santander. De acuerdo al cuento, los niños quedaron tan embelesados con la instalación sanitaria que nunca llegaron a ver las obras expuestas. La historia no es totalmente cierta y fue exagerada por un mediador para enfatizar un problema. Pero fue una historia muy efectiva.

Hasta el momento de escucharla yo había creído que el primer ingreso al arte se hace produciendo arte, haciendo cosas. El niño fabrica objetos que consideramos “artísticos” y, si organizamos clases alrededor de esa actividad, podemos enorgullecernos de estar enseñándoles arte. Pero esta pequeña historia me mostró que hay un paso previo obvio que no se me había ocurrido. Una exposición se arma en base a un código de lectura bastante complejo, un código que compete con otros códigos, y este código de exposiciones tiene que ser aprendido. El conocimiento de este código es, en realidad, el primer paso verdadero de acceso al arte. Es el que da la conciencia sobre el arte. Dar por sentado que este código es obvio y compartido es un acto clasista y arrogante.

Propusimos por lo tanto que, como primer paso, los maestros en las escuelas les pidieran a los

alumnos que hagan algo que consideren “arte” y que con su producción organicen pequeñas exposiciones en sus propias clases. Los niños podían exponer cualquier cosa. La única condición con la que tenían que cumplir era que ellos mismos definieran lo que piensan que es arte y que expusieran dentro de esa definición. Al armar estas muestras, los alumnos se fueron entrenando para definir “su” arte como algo claramente distinto de lo que perciben como “no-arte”. Esto es un ejercicio básico de curaduría, un pequeño comienzo de curaduría artística. Con él comienzan a entender qué es arte —no importa si bueno o malo— y se van acercando al código.

El propósito de este simposio es discutir todos estos problemas, cuestiones que van mucho más allá del espectáculo artístico convencional y de su consumo. Queremos con ello lograr una organización mejor y más precisa de nuestras posiciones y nuestras tareas. En esta Bienal, por lo tanto, consideramos que el arte es primariamente comunicación y que por ello tiene una didáctica implícita, una misión educativa inextricablemente integrada. Arte y Educación no son cosas distintas. Son especificaciones distintas de una actividad común.

Es interesante que en las discusiones que condujeron a la organización de este simposio nunca hayamos logrado ponernos de acuerdo sobre un título preciso. A veces lo hemos llamado “Arte para la educación—Educación para el arte”. Otras veces nos referimos a él como “Arte como educación—Educación como arte”. Nunca hubo discusión o discrepancia al respecto. Lo que pasó, simplemente, es que no lo discutimos. Nadie se

molestó en corregir cuando se usaba una versión o la otra.

Creo que aquí esta falta de voluntad de precisión es sumamente sana. Debo confesar que ni siquiera sé cual versión del título se imprimió en el programa que anuncia este evento. Cuando escribí este texto decidí, a propósito, no fijarme. Porque en realidad, con esa imprecisión, lo que estamos haciendo es dar validez a ambas nomenclaturas. Parados en una de ella extrañamos la otra y tratamos de incorporarla. Es en esa vacilación que completamos el concepto. Si fijáramos un título en forma absoluta sentiríamos que estamos fragmentando el problema y que nos condenamos a ideas parciales.

Este simposio, como todos los simposios, es un lugar de presentación y de intercambio. No hay nada de original en esto. Si hay alguna innovación que podemos reclamar para este simposio, es solamente que estamos comenzando a mezclar dos grupos de especialistas cuya integración tradicionalmente ha sido inexistente o, por lo menos, inestable. Durante los treinta y dos años que trabajé en mi último empleo universitario, el papel que siempre se me asignó fue el de excéntrico. Para bien o para mal, yo era visto como alguien que se entretenía en agregar vinagre a la sopa con “ideas raras e imprácticas”. Se me toleraba por ser artista pero no era aceptado como un intelectual normal y lógico.

En este simposio queremos combinar los excéntricos con los normales, queremos eliminar las diferencias para lograr un trabajo en común.

Aun si quisieran o sirvieran para clasificar defectos personales, la utilidad de tener las categorías de “lúcidos sin creatividad” por un lado, y de “creadores sin lucidez” por otro, solamente estaría en que nos presentan un síntoma de distorsiones y de prejuicios sociales.

El hecho es que hay que introducir arte en la educación como una metodología pedagógica y como una metodología para adquirir conocimientos. El hecho es que hay que introducir nociones pedagógicas en el arte para afinar el rigor de la creación y para mejorar la comunicación con el público al que el artista quiere dirigirse. El hecho es que no hay verdadera educación sin arte ni verdadero arte sin educación. El hecho es que el artista que no logra sobrevivir en el mercado va y enseña sin saber cómo enseñar. El hecho es que el profesor que no tiene ideas no se anima a recurrir al arte para tenerlas. El hecho, trágico, es que aceptamos socialmente que se puede enseñar sin rigor y que solamente se puede hacer arte por designación divina. El formato simposio aquí es para que nos escuchemos, nos conozcamos y destruyamos los prejuicios obscurantistas. Es para que logremos la integración de arte y pedagogía, de artistas y maestros, que entendamos que arte y educación son una misma actividad que se formaliza en medios distintos.

Una segunda función de este simposio es ir creando un cuerpo de documentación teórica útil para aquellos que no pueden asistir a las reuniones. Una decena de ponencias y un libro que las publica obviamente no van a agotar el tema. Es por eso que tenemos la esperanza de que este evento

se convierta en algo regular, en algo no circunscrito al ritmo de la bienal-exposición. Nos gustaría que el centro educacional de la Bienal se convierta en una banca internacional de intercambio de información sobre la relación arte/educación. Nos gustaría que los simposios se organicen de acuerdo a las necesidades de los profesores y de los artistas vinculados a esa banca, y no de acuerdo a un ritmo bianual de exposiciones. Y nos gustaría que las muestras bi-anales se organicen reflejando las necesidades que surjan de esos simposios.

Toda esta búsqueda de claridades en las relaciones entre artista y público, entre educación y arte, se dirige también a lo que quizás resume mejor esta Sexta Bienal de Mercosur: la transparencia institucional. Sin excepciones, el equipo de la Bienal siente que la rendición de cuentas al público en una actividad de este tipo tiene que ser una parte intrínseca del proceso. La transparencia es uno de los ingredientes fundamentales de la verdadera pedagogía.

Toda esta concentración de esfuerzos en la perspectiva educacional es consecuencia de esta idea y el simposio es uno de los instrumentos para lograrlo. Por un lado apela a autoridades intelectuales en las materias relacionadas a esta empresa para que agreguen ideas y desafíos. Por otro, es un vehículo importante para establecer el diálogo e ir armando un equipo internacional que ayude a introducir los cambios necesarios.

Antes de entrar en los detalles de este simposio quiero señalar otra cosa. Durante este año de trabajo, escuchándome a mí mismo y a los demás cuando

describimos este proyecto, siempre sentí el peligro de que pudiera sonar un poco a delirio. Creo, a esta altura, que efectivamente es un delirio que misteriosamente fue llevado a la práctica. Una de las cosas que me tomó por sorpresa durante todo el trabajo en la Bienal fue que no había espacio para la fantasía y la imaginación. Fue una acusación que un día lancé contra mis compañeros de trabajo. Mi experiencia hasta ese entonces había sido trabajar en instituciones donde los proyectos se reducían a caricaturas, donde siempre se aducían dificultades múltiples y falta de dinero, y donde me quedaba soñando con las posibilidades no realizadas. En el trabajo para esta Bienal, no importa cuán utópica o enorme las ideas que se pusieran sobre la mesa, la reacción inmediata invariablemente fue simplemente: “bueno”, seguido por un estudio de las mejores maneras de implementación. En ningún momento se pidió tiempo para imaginar y fantasear alrededor del deseo de algo imposible. Nunca escuché un “eso no es posible” o “eso hay que pensarlo un poco”, o “eso es muy caro”. Esta unanimidad inmediata y esta ausencia de confrontación fue una de las experiencias más frustrantes y corrompedoras de mi vida.

Dividimos este simposio en tres temas que no solamente reflejan las preocupaciones de la Bienal sino que son lo suficientemente amplios como para no referirse al arte como una disciplina restringida. Los temas que elegimos son: Arte para educación/Educación para arte; Público para el arte; y Educación comunitaria.

En el primer tema esperamos contraponer posiciones sobre el rol de la creatividad en la

sociedad y cómo se puede fomentarla desde ambos puntos de vista, el de artista y el de educador. Bruce Ferguson tiene una tradición de curaduría de muestras que han tratado de ser “interrogativas” en lugar de “expositivas” y en ese sentido comparte las preocupaciones de esta Bienal. Ferguson también fue decano de la escuela de arte de Columbia University de Nueva York y como tal ha vivido los problemas que presentan la formación profesional y especializada del artista en los EEUU. Para bien o para mal, esta imagen del artista profesional, generalmente competitivo y triunfalista, paulatinamente se ha convertido en uno de los modelos internacionales. Interesa aquí la definición de roles para el artista en la sociedad en contraposición al no-artista, y cómo funcionan los planes de estudio correspondientes en cuanto a sus conflictos de arte como disciplina y arte como meta-disciplina.

Las posibilidades de relación entre sociedad y creación inevitablemente involucran decisiones políticas y conciernen a la distribución de poder. Se habla de arte relacional y de arte pos-autónomo como alternativas a la autoría individualista. Harrell Fletcher es un artista que ha utilizado su arte para activar tanto a las comunidades artísticas como a las no-artísticas con la finalidad de diluir las fronteras entre ambas. Gracias a artistas como él que han comenzado a actuar en la ciudad de Portland en el estado de Oregon, ésta se está convirtiendo en un nuevo centro artístico en los EEUU con características propias y distintas al resto de su país. Una de las características de muchos de los proyectos de Fletcher es justamente la delegación de la autoría tradicional del artis-

ta. Su trabajo es facilitar y promocionar la creación de otros con un arte que funciona como una forma pedagógica que está liberada de la docencia específica.

Anton Vidokle, también artista, ha sido uno de los organizadores de Manifesta 6, la conocida bienal nómada y alternativa que en esta versión no se pudo realizar por razones políticas relacionadas a la división de Chipre. Manifesta 6 quiso convertirse en una escuela de arte en lugar de una sala para el consumo, y en ese sentido prometía un quiebre con las exposiciones tradicionales. Es interesante como el chovinismo pudo matar un proyecto sin siquiera llegar a examinar su ideología. Vidokle también es iniciador de otros proyectos como *e-flux* y *unitednationsplaza*.

Roberta Scatolini, del Instituto Paulo Freire en San Pablo, se concentra en algo que podemos llamar “analfabetismo cultural,” un problema radicado en la falta de conocimiento mutuo de los códigos culturales. Es justamente uno de los problemas que tocó muy de cerca los planteos de nuestra Bienal. Es una ignorancia que sirve para cementar las posiciones de poder de aquellos que poseen los códigos y que, al forzar el mantenimiento de esa ignorancia, postergan el logro de una sociedad justa. Siguiendo la experiencia de Freire en cuanto a la relación que existe entre poder y alfabetización, el Instituto amplía sus miras para aplicarlas a la cultura en general.

El segundo tema trata de la relación del arte y el público. Simon Sheikh es Coordinador de Estudios Críticos en la Escuela de Arte de Malmö, Suecia.

En sus trabajos teóricos, Sheikh se propone problemas para el artista tales como la mediación entre los dos polos ejemplificados por la política de la representación y la política de la participación. O como él dice: “representar algo” y “representar a alguien”. Uno de los problemas importantes en esta disyuntiva es la proporción de la autonomía política del artista y como afecta la relación con el público.² La otra es como el artista genera y conforma su público. Santiago Eraso fue el Director de Arteleku, el Centro de Arte y Cultura Contemporánea en San Sebastian de 1986 a 2007. Arteleku es una institución pública que actuando desde la provincia vasca busca ubicar el arte en una sociedad descentrada que está, crecientemente, utilizando nuevos códigos basados en la digitalización. Para esta sociedad, Eraso escribe que “la escolarización tendrá que ver, sobre todo, con una ciudad-escuela expandida donde el maestro interpretará el papel de mediador, más que con una escuela tradicional encerrada en sus cuatro paredes”, preparando así un público cultural distinto al que estamos acostumbrados.³ Gabriel Pérez-Barreiro, Curador en jefe de esta Bienal y curador de la colección latinoamericana del Blanton Museum en Texas, fue quien lideró los cambios radicales que ofrece esta 6ª Bienal, proponiendo la utilización de los intereses del público como su horizonte fundamental.

El tercero y último tema de este simposio se dirige a la educación comunitaria. Obviamente éste es un tema que se superpone con los anteriores, pero aquí queremos que se discuta desde tres puntos de vista bien definidos. Marcos Vilela, fue Director del Departamento de Educación Infantil y Fun-

damental de la Secretaría Municipal de Educación de Santo André y es el director de estudios de pos-grado de educación de la Universidad de Río Grande do Sul. Villela es un pedagogo general, no vinculado específicamente al arte. Lo interesante de su trabajo es que se concentra en las posibles redefiniciones de la actividad pedagógica desarrollada fuera de los límites físicos de la escuela. Esta actividad se manifiesta dentro de lo que Zygmunt Bauman define como la “sociedad líquida”, una sociedad armada por flujos y redes. En ella la escuela ha perdido su solidez —el aprendizaje se produce en no lugares y el maestro pregunta y escucha tanto o más que lo que responde y dice—. Villela se interesa por una sociedad pos-democrática, en la cual las minorías no se someten a la mayoría electoral sino que mantienen sus posiciones en una red de posiciones. Ted Purves, profesor en el California College of Art, nos vuelve a proponer formas de pasar de la actividad privada a la pública en el arte y de explorar la activación creativa de la comunidad en relación a otras comunidades, promocionando la “interlocalidad” como medida correctiva del globalismo económico. Purves estudia los casos de colectivos que generan cultura de utilidad social. Trata de reubicar al público en relación a la obra artística y de subrayar el aspecto relacional y democrático en la comunicación artística. Y finalmente tenemos a Alfredo Olivera, el originador de Radio La Colifata. Esta emisora radial es operada por los pacientes del hospital psiquiátrico José T. Borda de Buenos Aires. Radio La Colifata es un instrumento de conscientización tanto para los pacientes como para el público general oyente. Hay aquí un proceso que muestra un paralelo

fascinante con la situación y la relación de comunicación/incomunicación del artista. Tanto en la actividad artística como en la propuesta de La Colifata hay intentos de una expansión del conocimiento, de una exploración de la excentricidad y de la “otredad” que fragmentan nuestra sociedad y que dificultan tanto la decodificación como la aceptación mutua. La Colifata trata de superar todas estas barreras y nos ofrece un modelo asombrosamente preciso para repensar los temas de la enajenación artística, la enajenación pedagógica, y en última instancia la enajenación general que nos separa en lugar de permitirnos vivir en comunidad.

Quiero agregar aquí, antes de terminar, que el trabajo que el equipo de la Bienal desarrolló con respecto a las escuelas del estado de Río Grande do Sul fue fundamental. Gracias a los esfuerzos sobrehumanos de Marcia Coiro, quien fuera Directora de Pedagogía del estado antes de decidir ayudarnos en este proyecto, se organizaron más de cincuenta reuniones con profesores en distintas ciudades. Con ello se preparó el terreno para una relación simbiótica entre la Bienal y las escuelas.

Antes de trabajar en este proyecto pensé que la comunicación con los docentes iba a ser difícil. Me temía que los maestros, especialmente los que tenían más años en el trabajo, verían la Bienal como un ataque a su rutina, como un trabajo agregado a una tarea ya abrumadora en demasía. Era posible, además, que creyeran en una educación de arte académica con naturalezas muertas y figura humana. Me temía que los estaríamos forzando a una revisión de viejas tradiciones fosilizadas y cómodas.

Mis temores fueron infundados.

Poco antes de la inauguración Marcia me llevó a una de esas sesiones, que duraban un día entero. Asistieron más de cien maestros de la ciudad, representando varios niveles educacionales. Arrastrado por el entusiasmo contradije mi sentido común e instinto de supervivencia. Me escuché diciendo que si yo tuviera el poder, prohibiría la palabra “enseñar” con castigo de prisión. Obligaría a todo el mundo a usar únicamente la palabra “aprender” para así reorganizar todo el sistema pedagógico. Dicho eso pensé, ahora me linchan. Pero no, la reunión terminó con aplausos y abrazos. Estamos todos buscando lo mismo: mejorar un poco nuestra sociedad utilizando nuestras habilidades lo máximo posible. Es algo particularmente importante en un momento en el cual los grandes poderes en el mundo están tratando de lograr lo opuesto.

Rápidamente, quiero citar otra anécdota de la Bienal. Horas antes de la inauguración tuve una reunión final con el grupo de mediadores a cargo de la sección titulada “Tres Fronteras”. Uno de los mediadores me preguntó, muy simplemente y sin el pánico que yo hubiera tenido en su lugar, qué debería hacer si alguien del público dijera que no sabe lo que es una “frontera”. Explicó que hay gente que viene a la Bienal, especialmente niños, que a veces no saben que cruzando cierta línea trazada con cemento, o un obstáculo natural como un río o un lago, del otro lado hay otro país que se puede llamar Uruguay, Argentina, Paraguay...

Claramente, a estos efectos la Bienal misma ya es

otro país con el peligro de sus propias fronteras. La pregunta reveló que como artistas generalmente nos estamos dirigiendo a un público muy particular, a una abstracción que tiende a confundirse con un sector intelectual de la clase media. Es una definición que crea fronteras y que excluye a la mayor parte de un público potencial. En cambio, la definición que el maestro tiene de lo que es un público es incluyente, abarca a todos los presentes.

La tarea fundamental de este simposio es ver si podemos ampliar al máximo la definición de público y salirnos del clasismo artístico. Ver si podemos eliminar fronteras y unificar a este público sin cercenar la creatividad. Y para esto, más que trabajar juntos, tenemos que lograr convertirnos en **artistas educadores** y en **educadores artistas**, a tal punto que todos, absolutamente todos, estemos empujando en la misma dirección.

¹Es interesante anotar aquí que los mediadores de la Bienal generaron una comunidad propia. Espontáneamente e independientemente de la administración de la Bienal los mediadores crearon su propio blog para intercambio de noticias y opiniones, comenzaron a publicar un boletín en el cual precisan que el término “mediador” proviene de las teorías sobre educación y conocimiento de Vigotsky, generaron sus propios ejercicios para los visitantes, y algunos de ellos comenzaron a hacer intervenciones artísticas en la ciudad.

²Simon Sheik “Public Spheres & The Functions of Progressive Art Institutions”, *Republic Art*, febrero, 2004

³Santiago Eraso, “El maestro ignorante”, *El Diario Vasco*, 13 de Julio, 2007

Arte y educación

Bruce Ferguson

Este es un momento difícil, aun siendo optimista, para ser un joven artista. Por un lado, el mundo del arte es hoy un vasto laberinto de oportunidades de carreras. Probablemente nunca hubo un momento como este, en que tantos jóvenes artistas tienen tantas oportunidades para lanzarse, iniciar proyectos y desarrollar sus carreras profesionales. Por otro lado, el mundo del arte es un ambiente intimidante e incluso extravagante, como un callejón sin salida, lleno de oportunidades perdidas, corrupción, manipulación y todas las excentricidades asociadas a una industria desreglamentada (de la cual el arte es tan solo una de las más obvias). El mundo desreglamentado del arte alberga buena parte de la extraordinaria capacidad artística, académica y empresarial. Es también permisivo con charlatanes e impostores que pueden estar relacionados con cuestionables actividades de "gente de traje y corbata". Con "desreglamentado" me refiero a que el mundo del arte no tiene una organización que de hecho supervise el comportamiento profesional: éste está auto-reglamentado, a diferencia, digamos, de lo que ocurre en el derecho o en la medicina. Esto representa un punto fuerte y una debilidad. El mundo de las artes no tiene un gobierno, reinventa y registra sus actos libremente. Es al mismo tiempo democrático y disimulado, discursivo y muy privado. Está también lleno de mitos, de los cuales el que más persiste, tal vez, sea

la noción de vanguardismo con su peculiar peso moral. Las consecuencias de la vanguardia crearon la disociación mencionada anteriormente por el Sr. Gonzorga, y a la misma Luis Camnitzer se ha referido implícitamente en su discurso. Todo esto probablemente viene ocurriendo desde hace por lo menos un siglo, pero es el tamaño de su alcance, en la primera década del siglo XXI, lo que diferencia al mundo actual del arte del anterior, y que ha colocado a los jóvenes artistas de hoy en una posición histórica inusitada y muchas veces contradictoria.

El alcance del arte, su impacto y su mercado global está expandiéndose a una velocidad exponencial. La diplomatura Máster en Artes (MA – *Master of Arts*) y Másters en Artes Visuales (MFA – *Master of Fine Arts*) produce miles y miles de posgraduados por año sólo en Estados Unidos. La Bienal de Venecia fue inaugurada en 1895 como un evento singular, aunque conectada a una línea nacional e internacional de comercio industrial y de exposiciones de artes y oficios. En el momento de la apertura de la Bienal de Venecia de este año, había por lo menos 60 bienales de arte municipales o nacionales significativas realizando sus estrenos, así como varias otras menos conocidas y menos importantes. La Bienal del Mercosur es especial, seguramente porque se pregunta, en relación a sí misma, "¿por qué?". Se suma a esa estadística simple, pero representativa: el vasto número de ferias de arte (casi una por día, en un total de 282, según mis cálculos —aunque, como ya he dicho, no tengan proporciones internacionales—), un mercado en constante expansión (las más de 400 galerías en el barrio de

Chelsea, en Nueva York, son sintomáticas, pero no llegan a ser un catálogo exhaustivo), la explosión de museos privados (piensen en Miami, por ejemplo), el número creciente de museos de relevancias arquitectónicas mundiales esperando ser ocupados, los récords del mercado de subastas en ascenso, un prolífico campo de financiamiento de arte que imita los financiamientos mutuos o las empresas de capital de riesgo, la abundancia de publicaciones, las empresas de administración y consultoría de arte, los consejeros de arte, los inversores activos y también una base extremadamente vasta de colecciones transnacionales. Consideremos también la imagen más *hippie* y el alto *status* de los artistas de la cultura popular (John Malkovich en el papel de Gustav Klimt, Ed Harris como Jackson Pollock, Anthony Hopkins representando a Pablo Picasso, Salma Hayek como Frida Kahlo, Nicole Kidman como Diane Arbus, la reciente película de Milos Foreman's sobre Goya, con Natalie Portman, y también los premios como el Turner y el Boss, que presentan artistas, celebridades, etc. al público en general).

Este ambiente cultural, sumado a la ausencia de cualquier reforma verdadera en la educación artística desde el movimiento de la Bauhaus, a comienzos del siglo XX, hace que el énfasis dado por la 6ª Bienal del Mercosur a la discusión y contemplación del papel de la educación artística, así como a su relación con nuestra recepción del arte, sea no sólo bienvenida sino también esencial, y tal vez hasta urgente.

Normalmente concentro mis observaciones en los

cursos de posgrado en artes, lo que solía considerar como un espacio muy distinto del de la graduación, aunque esto también esté cambiando rápidamente. Soy consciente de que mis comentarios son hechos desde un punto de vista local y que no representan una posición dominante, pero creo que, de cierta forma, son típicos al menos de América del Norte. Este énfasis se debe a dos razones principales: en primer lugar, como director de la Escuela de Artes de la Universidad de Columbia, administré por seis años una escuela de posgrado y sé más sobre este tema; en segundo lugar, trabajé con la Anaphiel Foundation en Miami durante dos años intentando determinar cómo debería ser una escuela de posgrado en el siglo XXI. Por último, trabajo actualmente con la Arizona State University en Phoenix para establecer un instituto de medios de comunicación, cultura e investigación, cuya apertura se hará en breve y que será llamado F.A.R. (*Future Arts Reserach*).

En la primera parte de la discusión que propongo, voy a concentrarme en lo que percibo como los cambios más significativos en el campo de la enseñanza del arte en la última década. Esto incluye la introducción de nuevas tecnologías, la disyunción entre la historia del arte y el quehacer artístico, así como el tema de la interdisciplinaridad y la creación de currículos en base a las necesidades personales. Estas alteraciones, cuando son instituidas y cuidadas, pasan de alguna forma a posibilitar que las escuelas preparen a sus alumnos para la participación en el mundo artístico profesional del inicio del siglo XXI. Complementaré estos comentarios con la

discusión de mis observaciones sobre las escuelas europeas y los efectos acumulativos de esos cambios en nuestra recepción del arte. Pero hablaré de esto más adelante, ahora vamos a los cambios más necesarios para la educación artística, como yo los veo.

Soy consciente de que los tecnófilos generalmente se sienten culpables por enfatizar la importancia y omnipresencia de las tecnologías de la comunicación. Sin embargo, parece justo decir que pertenecemos a una generación inmersa en la información y en el entretenimiento. De los *iPhones* al *facebook*, *youtube*, *google*, *podcasts* y la pornografía, las “armas de distracción masiva” son nuestro mundo. Dos millones de *spam* son enviados por segundo, lo que significa ciento setenta y un mil millones de mensajes irrelevantes por día. Si hubiera alguna luz de esperanza posible en ese caos y confusión, yo diría que esa luz es el hecho de que el mundo está volviéndose irónicamente menos basado en el texto, menos basado en las palabras. Me gustaría pensar que vivimos en una sociedad posletrada —una sociedad del tercer estadio— la que yo creo que debemos adoptar. De forma bastante realista, nuestra noción de conocimiento está cambiando de la creencia en el texto y en el lenguaje a la creencia en las imágenes y en los sonidos; un retorno a través de las tecnologías de la comunicación, como previó Marshall McLuhan en su concepto de aldea global. *Google* puede *scanear* todos los libros del mundo, completando la misión imposible de los Enciclopedistas del siglo XVIII. Pero ellos están apostando todavía, probablemente de forma errónea, a que el mun-

do va a continuar leyendo.

En un contexto en que los estudios demuestran repetidamente la decadencia de los niveles de alfabetización en el mundo —incluso los de nivel universitario—, la introducción de nuevas tecnologías para la comunicación es un componente esencial de las escuelas de arte del siglo XXI. Estas tecnologías afectan tanto a la enseñanza como al aprendizaje del arte y al potencial para una nueva estética. “Los medios de comunicación y la cultura” están en el centro de la nueva definición de alfabetización. El campo es dominado por artistas o productores culturales comprometidos con la creación de nuevos modos de expresión, nuevas comunidades y nuevas culturas, generalmente a través del intercambio de tecnología e información. Esto es obvio para cualquier persona que tenga menos de 20 años, pero sorprendentemente no es asimilado en los currículos de la mayoría de las escuelas de arte, que mantienen una fuerte sumisión a los valores, a los medios de comunicación e, inclusive, a las nomenclaturas que surgieron en los años 60 (presumiblemente cuando muchos profesores eran estudiantes).

Acompañar la transformación tecnológica significa separar casi por completo la historia y la práctica del arte. Las antiguas distinciones entre arte erudito, arte popular y los privilegios institucionales que acompañaron o delinearón tales distinciones están siendo abolidos y destruidos por los nuevos usos de los medios de comunicación, y lo mismo ocurre con las jerarquías tradicionales de autoridad. La historia del arte es una disciplina tradicional y conservadora que abarca historia y teoría. Rara-

mente tiene alguna relación directa con la inserción social o personal del arte contemporáneo en el mundo. Al contrario, vive de manera confortable y hermética “en el aislamiento del lenguaje”, como denomina el historiador Hayden White. La historia del arte forma parte y abarca instituciones modernas de alfabetización y de letras que han contribuido al refuerzo de la ilusión del progreso universal —una comunidad académica genérica que está tan basada en un objeto de lenguaje como en el resultado de la búsqueda por hechos—. Otra forma de decir esto es a través del *insight* de Umberto Eco, que dice: “Las mismas palabras que pueden ser usadas para decir la verdad pueden también ser usadas para contar una mentira”.

La historia del arte, como una institución guiada por el texto, así como las universidades, museos y bibliotecas que la apoyan y refuerzan, deben ahora competir en la esfera de una cultura popular dominada por factores no modernistas. El arte hoy es parte de la “economía de la atención”, es lo que el teórico cultural John Fekete llama “cultura promocional”. El arte es una marca que absorbe todo y también es un objeto, una práctica y una experiencia. Las grandes muestras en museos, las tiendas de *souvenirs*, los coches llamados Picasso y la imagen del hombre de Leonardo de la Vinci están, hoy, constantemente en el centro de políticas deliberadas de urbanización y reurbanización. Cuando *Jeffrey Deitch Projects* lanzó un llamado en Nueva York para dar a conocer a jóvenes artistas, 300 se presentaron en el Soho para participar en un reality show en el cual el vencedor ganaría una exposición en dicha galería. El rechazo histórico de la intelectualidad por lo popular, de la baja

cultura por la alta cultura, no parece solamente cómico, sino también suicida. Al Gore gana un Premio Nobel no por ser un científico del medio ambiente, sino por ser el narrador en un film premiado.

El reconocimiento por parte de los artistas actuantes, de que la historia intelectual está rápidamente debilitándose es un componente esencial de la educación artística. Esto me fue demostrado hace poco tiempo atrás por un profesor adjunto del programa de graduación en arte de la *Cooper Union School* en Nueva York. Durante la primera clase en otoño de este año, el profesor le preguntó al grupo de Diseño Avanzado: si ustedes fueran abandonados en una isla desierta, ¿llevarían consigo música o todas las imágenes de piezas de arte ya producidas? Al estar obligados a elegir entre una cosa u otra, TODOS los alumnos —que, incluso, tenían experiencia en arte— eligieron a la música.

Lejos de esa coyuntura, la historia del arte, considerada meramente como falsa defensora de la interdisciplinariedad en los programas de posgrado, se encuentra en una triste e inadecuada posición. Las personas tienen razón cuando dicen que la enseñanza del arte puede y debe estar relacionada a otras asignaturas. Los estudiantes más ambiciosos aprovechan la oportunidad de cursar asignaturas que van de la filosofía a la etnografía y a varias ciencias. En general, ni las escuelas de arte ni las universidades incentivan, de hecho, estos cruzamientos o el trabajo interdisciplinario, excepto en el nivel retórico. En realidad, sería fácil decir que, en su estructura, tal trabajo

interdisciplinario es difícil y complicado, y que probablemente representa una amenaza burocrática y académica en ese medio. A pesar de la creciente colaboración de artistas con otros sectores de la economía —piensen en Olafur Eliason, por ejemplo— las escuelas están muy mal equipadas para lidiar con ese impulso de manera auténtica. Cursos al estilo colcha de retazos, sobre “esto y aquello”, llegan, en ocasiones, a sobreponer las asignaturas, pero raramente la interdiscipliniedad ocurre de hecho. Los nuevos currículos deberían solucionar este punto.

Y finalmente, la práctica: el elefante blanco de la educación artística desde la mitad del siglo pasado. El cansado *ping-pong* entre “práctica” y “teoría”, y la cantidad casi infinita de formaciones lingüísticas que surgen a partir del concepto de descalificación profesional, tienen al menos una consecuencia provechosa. En buenas escuelas, práctica y teoría condujeron y contribuyeron a la formación del currículum con base en el saber necesario en programas de taller. Esto significa que, en vez de un cuerpo de conocimiento promovido de arriba hacia abajo por los guardianes del saber en las academias conservadoras tradicionales, las escuelas avanzadas enseñan a los alumnos a partir de sus necesidades individuales. Estas escuelas ven al arte como un “campo metodológico” en lugar de verlo como un “cuerpo de conocimientos”. Voy a repetir esto por ser lo más importante que diré aquí, estas escuelas ven al arte como un “campo metodológico” en lugar de verlo como un “cuerpo de conocimientos”. Las habilidades prácticas, relacionadas al medio y a los medios de comunicación, se enseñan basadas

en lo que es necesario saber. En Estados Unidos, en las escuelas, en los departamentos, e incluso entre los profesores, ya no existe un estándar de criterios para orientar las actividades prácticas, si es que alguna vez existieron, con excepción de los talleres básicos de programación de software. En otras palabras, hay prácticas que son absolutamente nuevas —o lo que correctamente llamamos prácticas adecuadas—.

Existe una serie de habilidades profesionales necesarias, muchas de las mismas de carácter social, que hoy son una prioridad más grande que nunca: el desarrollo de redes de contacto, las habilidades oratorias y de escritura, el planeamiento fiscal, la supervisión de derechos de propiedad intelectual y, lo más importante, la investigación, para nombrar apenas algunas. Todo esto combina con actividades de carácter fuertemente práctico, asociado a la conceptualización y montaje de exposiciones, lo que desarrolla la capacidad de los alumnos de transformar sus propuestas para objetos aislados en la experiencia de exposiciones abarcadoras, así como la conciencia del papel que el público de arte tiene en la recepción de las obras. Estas son prácticas necesarias. En este sentido, las escuelas de arte continúan hoy enseñando prácticas, tomando en cuenta que éstas son diferentes de los conocimientos por mucho tiempo elogiados sobre “cómo dibujar”. En algunos casos, tales prácticas se enseñan directamente como parte de un currículum; en otros casos, las enseñan profesionales que son presentados a los alumnos. De forma simplificada, así como las artes se profesionalizaron, surgió la demanda por más prácticas profesionales.

El crecimiento de la profesionalización que he mencionado al comienzo está siendo orientado por una globalización siempre creciente del arte. Pienso en el número total de bienales, ferias de arte y galerías de las cuales he hablado al inicio de esta presentación. De mi parte, le doy la bienvenida al hecho de que programas MFA (*Master of Fine Arts* – Máster en Artes Visuales) estén, ahora, más directamente relacionados a los mercados, a los negocios, a curadores, críticos y coleccionadores. Los alumnos involucrados en programas de posgrado, por haber estado fuera de la escuela durante algún tiempo, se muestran comprometidos y no tienen tiempo a perder en sus vidas profesionales, hecho evidenciado por sus retornos al sistema educativo. Estos alumnos están dispuestos a competir financieramente en el momento en que terminan sus estudios. No son ingenuos o simples, y las escuelas están, así como ellos, muy vinculadas al mundo “real”. Como escribió Jerry Salz, “El mercado del arte está tan difundido que tolerarlo o condenarlo sería lo mismo que tolerar o condenar al aire. Decir ‘yo me niego a participar en el mercado’ equivale a decir ‘yo me niego a respirar el aire porque está contaminado’”. Sostener que este aspecto no es importante, por otro lado, como muchos programas lo han hecho en el pasado, es irresponsable. En escuelas de arte en varios otros lugares, aún existe, infelizmente, un gran número de personas, libros y pedagogías que enfatizan la noción de “éxito” (al menos en su sentido contable) como una señal de *pérdida de integridad* o *falta de pensamiento crítico*. Estas actitudes son sutilmente reafirmadas por algunos modos de hacer arte, en especial, por ejemplo, el llamado trabajo crítico sobre la cultura

de consumo o el trabajo hecho en nombre del público. No es necesario decir que muchos de los defensores de estos abordajes son profesores numerarios, las únicas personas en el mundo con contratos de empleo garantizado, o artistas con una buena vida que pueden hacer sus carreras fuera del alcance de la crítica.

Al visitar escuelas europeas, descubrí que la diferencia evidente entre nuestros estudios y los suyos es que el abordaje es totalmente basado en figuras carismáticas y en el mito de la educación “gratuita”. Lo que ellos quieren decir con esto, con certeza, es que su educación depende de los fondos gubernamentales. No es tan sólo no gratuita, sino que, como consecuencia, los educadores y administradores europeos no tienen idea de lo que realmente cuesta educar a un alumno. Mi trabajo con varias universidades muchas veces ha demostrado la disminución de la porción de recursos de la gran torta educacional que va para las escuelas de arte, y de allí para los servicios, la enseñanza y el aprendizaje, una vez que las disciplinas de gestión, administración y otras de prestigio consiguen garantizar sus porciones correspondientes. Con la demanda de la Unión Europea por la educación unificada, las escuelas de arte de este continente aún esperan ver la introducción de currículos basados en criterios transnacionales y presupuestos fundamentados en la producción que logren terminar con el largo reinado de la pedagogía romántica.

En resumen, mi impresión, a partir de la comparación entre escuelas, es la de que nunca se podrá tener una escuela perfecta, y todo lo que se

puede hacer es promover las mejores condiciones posibles. Estas condiciones incluyen el respeto por los alumnos como artistas, la oferta de prácticas nuevas y necesarias, la introducción a las corrientes intelectuales contemporáneas y el intercambio entre colegas estudiantes con estilos y ambiciones profesionales diferentes. Los alumnos enseñan a otros alumnos durante la mayor parte de la experiencia académica, hecho que no recibe el reconocimiento necesario, pero que siempre sucede. Las figuras carismáticas son generalmente las que cautivan a los alumnos, donde quiera que sea, y la educación —al ser algo evasivo— generalmente funciona mejor a través de la química desarrollada por la relación profesor/alumno, y no es una relación que pueda o deba ser completamente institucionalizada.

Al ver a las escuelas de arte como ambientes profesionales alineados a la profesionalización del mundo del arte, obligadas a preparar a sus alumnos para tener carreras de éxito en el mercado y ante la crítica, la visión *hippie* de las escuelas de arte como ambientes protegidos o monasterios donde los alumnos son conducidos al fracaso, es anacrónica y peligrosa. Las escuelas deben ser reconocidas hoy por lo que son: entradas profesionales al mundo profesional, con la responsabilidad de guiar a jóvenes artistas a través del dilema de cómo aprovechar la historia crítica y las nuevas posibilidades de su carrera. Las escuelas de *business* cambian su currículo según el modo en que el *business* se realiza, y las escuelas de arte deben ser lo suficientemente flexibles como para hacer lo mismo. Porque ciertamente, como fue comentado de forma ocurrente por el *Harvard*

Business Review en 2004 “*el MFA es el nuevo MBA (Master of Business Administration)*”.

Pero esto no significa que el mercado es el único factor determinante. El estudio y la comprensión del clima teórico que rodea las artes visuales continúan siendo un componente crítico del posgrado. La mayoría de los artistas de hoy trabaja en un espacio pesado y recargado, y así no consiguen simplemente adoptar la visión (actualmente) convencional y confortable del papel crítico del arte —repetiendo eternamente la cantilena de la vanguardia sin cuestionar su elitización, sus rituales aristocráticos y su *status* privilegiado—. Ese mismo conjunto de valores narcisistas, que muchas veces ponen en un compromiso a la academia y a otras estructuras e instituciones de elite, absorbe sus propios valores refinados en nombre de un público de masas anónimo que espera ser liberado por tales *insights* y análisis, en nombre de una revolución que se ve siempre postergada. Claramente, en el mundo escéptico hacia todo poder y autoridad en el que actúan los artistas informados de hoy, estas afirmaciones que vienen de arriba tienen poco alcance.

Los jurados y los medios por los cuales el arte cobra vida son, por supuesto, ustedes mismos. Son los contextos y los públicos los que hacen de las obras de arte, obras de arte. Acerca de esto, quisiera repetir lo que dijo Marcel Duchamp en 1957: “Aunque el artista pueda gritar de lo alto de los tejados que es un genio, siempre tendrá que esperar por el veredicto del espectador”. Como sabemos por la caricatura dinamarquesa sobre

Mahoma, o por las fotografías secretamente publicadas de Abu Ghraib, todas las imágenes necesitan un contexto para ser políticas. Deben ser asimiladas por alguien, y es en función de su impacto que son valorizadas. Es el texto que les anexa el público, y la historia que evoca su reacción, lo que las transforma en una obra de arte.

Y si el contexto (en oposición a las buenas intenciones o posiciones políticas, propiamente dichas) hace de la obra, ser obra hasta hoy, el mundo del arte está parcialmente completo. Existen simplemente más contextos para trabajar hoy día. Al no adherir a una ideología única o a un medio o incluso a un deseo, los artistas oportunistas, optimistas o no, pueden circular libremente por diferentes contextos y en ellos buscar momentos oportunos. Algunas veces esto ocurre en lugares más convencionales como en museos, o incluso se llega al punto de alquilar un avión para emitir mensajes flotantes, como hizo Víctor Muniz. Otras veces, son los trabajos más intangibles, desde el punto de vista performático, como los de Tino Seghal, los que pueden llevar a una epifanía inesperada, incluso en una galería comercial. De cualquier forma, la mejor y más interesante obra hecha hoy, me parece que es la basada en el abordaje de la guerrilla, que tiene poca consideración pero que tiene material útil, información histórica, fuertes lazos estéticos e imaginativos, comprensión total del contexto de los momentos de exposición y de modos admirables de aproximación con el público. Los artistas que trabajan de esa forma no resuelven las contradicciones, pero prefieren un abordaje del mundo inclusivo en vez de exclusivo. Como re-

sultado, su “éxito” es un modelo tanto posible como útil. Es el espacio para que las escuelas de arte nutran la conciencia del ambiente contemporáneo y de los medios por los cuales la generación actual de artistas puede negociar.

Aun cuando los alumnos sean inducidos al mundo real de los intereses fiscales, sociales y políticos, no hay garantías de una carrera viable en las artes. De cualquier forma, yo creo que el tópico de las limitaciones y tentaciones mundiales es mucho más interesante y complicado que el tópico de la crítica distanciada y generalmente amarga de la elite. A pesar de todo, la poética de Samuel Beckett nos recuerda una de las verdades más amargas y maravillosas: “Fracase de nuevo. Fracase mejor”. Yo creo, siendo así, que la enseñanza que enfatiza la preparación profesional a partir del concepto y de la teoría, extendiéndose hasta la parte jurídica y administrativa, tiene espacio en la educación contemporánea. Enviar alumnos al mundo para que reinventen la rueda, como generalmente ocurre, es deprimente y condescendiente. Como fue dicho por Hannah Arendt en 1977:

La educación es el punto en el que decidimos si amamos al mundo lo suficiente como para asumir la responsabilidad por él y, al mismo tiempo, salvarlo de la ruina la cual, excepto por la llegada de los nuevos y de los jóvenes, sería inevitable. La educación artística también es donde decidimos si amamos a nuestros niños lo suficiente para no expulsarlos de sus propios proyectos, no sacarles de sus manos la oportunidad de intentar algo nuevo, algo aún no previsto, sino prepararlos de antemano para la tarea de renovar un mundo

común. (Hannah Arendt, 1977 p. 196)¹.

O, en el lenguaje más directo de una estudiante de la *Leadership Academy for Girls*, de Oprah Winfrey, en África del Sur: “La educación es un puente”.

¹ J. Saltz, “Contemporary Art Criticism: Interview with Jerry Saltz”, CAA News, enero de 2007 p. 6.

De la exposición a la escuela: anotaciones de la Unitednationsplaza

Anton Vidokle
Berlín, 2007

“Es muy evidente que nada concerniente al arte es evidente; no su vida interna, no su relación con el mundo, ni siquiera su derecho la existir.”

Adorno, “Aesthetic Theory”

Las exhibiciones públicas de arte comienzan durante la Revolución Francesa. Lo que de hecho ocurre es que el Rey de Francia es desalojado de su casa, el Louvre, y ejecutado junto a su esposa. Poco tiempo después, una parte del palacio, el *Salón Carré*, es utilizada para la realización de la primera exposición integrada de pinturas y esculturas de artistas contemporáneos de la época.

El público que frecuenta la muestra del *Salón Carrés*, de cierta forma, el primer “público real” —un grupo compuesto por sujetos-ciudadanos que recientemente habían reivindicado, con violencia, el poder político y habían instituido la Primera República—. A pesar de que esta exposición no contenía ninguna obra explícitamente política o socialmente comprometida, sino apenas pinturas tradicionales de paisajes, desnudos, motivos mitológicos o temas religiosos diversos, creo que la experiencia de ser

capaz de entrar a ese palacio real fue explícitamente política y estuvo íntimamente vinculada a la Revolución que estaba sucediendo. Asistir a esa exposición de arte tal vez no fuera muy diferente a ir a un hospital público, votar por primera vez o visitar un ministerio —hábitos que pasaron a formar parte de la organización política ciudadana recientemente creada, del compromiso con la estructura y la administración de las comunidades y de la nueva posibilidad de cambios a través de medios políticos—.

Lo importante aquí es que esa situación creó, al mismo tiempo, posiciones y oportunidades completamente nuevas tanto para la práctica artística como para las instituciones de arte: la introducción del nuevo público pasa a ofrecerles a los artistas el poder de transformar la manera en que la comunidad se estructura y organiza por un grupo de individuos comprometidos con la función crítica del arte. No es por casualidad que recién muchas décadas después, siguiendo la Comuna de París, surgen figuras tales como Courbet y Manet, que instituyeron el paradigma de la práctica del arte críticamente comprometida, con la que continuamos hasta hoy. Para las instituciones, el surgimiento del público implica la transición de colecciones que dejan de ser privadas para asumir la amplia función social de modelar la opinión pública. De esta forma, ambos, artista e institución de arte, pasan a desempeñar una posición definitivamente soberana. Es interesante notar que todo esto fue posible a través de un simple proceso de observación: el de mirar las piezas de arte y las representaciones.

Para aclararlo mejor, el arte tiene una historia muy larga: es más antigua que el iluminismo, probablemente más antigua que la primera articulación política o filosófica. Los artistas del pasado ocupaban papeles muy diferentes —de artesanos a ilustradores y decoradores de la corte—, sin embargo mi compromiso, así como el de la mayor parte de mis colegas y, probablemente, de todo el circuito artístico contemporáneo en que operamos, es con un tipo de práctica artística basada en la figura soberana del artista y con la idea de que una obra de arte *tiene* representación y *puede* transformar la sociedad.

Las bienales, como exposiciones de arte en gran escala, constituyen una buena parte de esa trayectoria histórica. Sin embargo, algo ha cambiado y tal vez esa sea la razón por la cual haya ocurrido una enorme proliferación de conferencias, paneles y simposios sobre la función pública del arte, sobre el valor de las bienales, sobre cómo podrían ser mejores o significar más para la sociedad. Me parece que algo se ha perdido en este amplio proyecto y creo que eso tiene que ver con la desaparición del público. En los años 80, Martha Rosler observó que el público, en el sentido de sujetos-ciudadanos comprometidos con una organización política, estaba siendo sustituido por un tipo de público meramente espectador¹. Si la entiendo correctamente, la diferencia está en la naturaleza del compromiso y en las nuevas posibilidades que el término permite. En este sentido, el público espectador está constituido por consumidores de ocio y espectáculo que no tienen una organización política, medios o interés en cambiar la sociedad (“¿mi voto realmente impor-

ta? ”). Creo que eso que Rosler comenzó a observar en los años 80 es hoy un hecho consumado: mientras el público espectador de arte crece enormemente, desaparece el público comprometido. Seguramente, muchos van a discrepar con esta opinión. Sin embargo, mientras caminaba recientemente por la feria de arte Frieze, en Londres, reparé en cómo esa situación pasó a ser una regla: miles de piezas de arte siendo presentadas a millones de personas que se movían entre ellas sin que hubiese ningún tipo de relación entre ambas, ninguna noción de cómo los objetos llegaron a ese lugar, qué los unía, qué significaba aquella exposición y por qué estábamos allí —una situación en nada diferente a la que actualmente ocurre en el Tate Modern o en cualquier otra exposición de arte—.

Además, desde el punto de vista del artista, estas afirmaciones sugieren un problema bastante serio: la práctica artística, hoy, es ampliamente atribuida a un modelo operacional en el que el artista es alguien capaz de producir un objeto de arte, una imagen o una situación que influye en grupos de individuos que, a su vez, pueden influir en el modo en que sus comunidades son organizadas a través del ejercicio de su acción política. Aunque esto no ocurra con todas las obras de arte, lo que define la lógica subentendida en la práctica del arte moderno y contemporáneo es, en mi opinión, la potencialidad de ese efecto transformador. ¿Qué sucedería si el público dejara de existir y el ciclo transformador quedara incompleto, aunque sea potencialmente? ¿El artista volvería a desempeñar algún papel histórico anterior, de comediante o

de productor de artículos de lujo? Yo, particularmente, tendría grandes dificultades para volver a un papel de esos. Debe haber algún tipo de fidelidad a la creencia de que una posición mucho menos insípida haya sido posible por algunas decenas de años... Aun así, ¿cómo alguien recupera la representación artística ante la ausencia de público? Creo que el proyecto Unitednationsplaza puede aportar algunas experiencias y orientaciones en ese sentido.

El Unitednationsplaza es una exposición-escuela. Sé que la definición parece contradictoria, pero incluso así esa es la única forma de describir el proyecto, que comenzó con el nombre Manifesta 6, en la Bienal Europea de Arte Contemporáneo, con sede en Nicosia, capital de Chipre, en el otoño de 2006. A pesar de ser artista y no curador, fui invitado a formar parte del equipo curatorial que desarrolló el concepto del Manifesta. Nuestro cuestionamiento, en aquella ocasión, era: ¿por qué otra bienal? La increíble proliferación y monotonía de estos eventos hace que pierdan sentido. Para superar esto, justificar su misión social y sus presupuestos, muchos prepararon muestras de arte de nivel cada vez más retórico, que raramente podrían cumplir (el ejemplo más reciente es el uso de trechos de *Estado de Excepción*, de Giorgio Agamben, en campos de concentración como herramienta promocional para *Documenta 12*). Siendo así, nuestra propuesta era suspender la exposición y usar los fondos y la red creada por Manifesta 6 para iniciar una escuela de arte transitoria en Chipre. La escuela debería ser estructurada en tres partes de las cuales yo era responsable de una.

Había varios motivos por los que estábamos interesados en un modelo de escuela de arte en vez de en una exposición de arte. Las escuelas son unos de los pocos lugares donde se estimula la experimentación, se le da énfasis al proceso en vez de al producto. Las escuelas también son instituciones multidisciplinarias por naturaleza, donde el discurso, la práctica y la presentación pueden coexistir sin que se privilegie una en detrimento de la otra (el Instituto de Artes Staedelschule, de Frankfurt es un muy buen ejemplo por contar con un excelente programa de preparación de artistas, un instituto teórico que organiza simposios y publicaciones y también un programa de exposiciones públicas en el espacio Portikus, todos igualmente importantes). Finalmente, la escuela de arte es un espacio clave donde la práctica artística y el significado de ser artista es continuamente redefinido. En la historia reciente, escuelas como Bauhaus o el Black Mountain College probablemente causaron más impacto en el arte que cualquier exposición. Ningún país en Oriente Medio tiene una academia de arte avanzada.

Nicosia es una ciudad dividida en dos partes, en una se habla griego y en la otra turco. Las dos comunidades no se dan bien, y después de décadas de tensión étnica y mucha violencia, las Naciones Unidas crearon entre ellas una zona tapón vigilada. Mientras el lado griego, más amplio, reclama para sí la República de Chipre oficial, el norte turco es un estado separado, no reconocido por gran parte del mundo y que vive semi-aislado. La escuela Manifesta debería funcionar en los dos lados de la ciudad, pero las autori-

dades locales cancelaron abruptamente el proyecto y nos desalojaron seis meses antes de la apertura.

Luego de cancelado este proyecto, conversé con el grupo de artistas y escritores con quienes trabajaba —Boris Groys, Martha Rosler, Lian Gillick, Walid Raad, Jalal Toufic, Tirdad Zolghadr y Natascha Sadr Haghighian— y decidimos que era importante realizar el programa que habíamos desarrollado como un proyecto independiente, incluso sin la bienal.

Berlín surgió como una localización central para todos los participantes de Europa, Oriente Medio, Europa del Este y otros locales. Berlín, además, es una de las ciudades menos caras de Europa. Junto con el arquitecto Nikolaus Hirsch, encontramos un pequeño y discreto edificio localizado detrás de un supermercado en la United Nations Plaza (antigua Lenin Platz) en Berlín Oriental. Luego de tomar prestado el nombre de la dirección física, el Unitednationsplaza abrió con una conferencia titulada “Historia de los Fracayos Productivos: de la Revolución Francesa al Manifiesto 6”, el 6 de octubre de 2006.

La estructura del Unitednationsplaza era intencionalmente simple: una serie de ponencias, conferencias, exhibición de películas y performances ocasionales con foco en el arte contemporáneo, de estilo universitario, y que ocurrieron a lo largo de un año. Como exposición pública, el Unitednationsplaza estuvo abierto a todos los que lo procuraron, apostando agresivamente a la presencia de público a través de propaganda local e internacional. Proyectó su contenido incluso sin

presentar objetos de arte —a diferencia de lo que ocurre con las exposiciones de arte—. En vez de ponencias o discursos de artistas, se dictaron seminarios bastante extensos, a veces prolongándose por varias semanas, todas las noches, inclusive durante sábados y domingos. En total, se dictaron seis seminarios de ese tipo sobre diversos tópicos: desde el papel de la religión en la condición poscomunista, la historia del vídeo-arte como medio de comunicación social, la viabilidad de las estructuras discursivas, las posibilidades del arte en contextos de guerra, la producción de imágenes después del Iluminismo, entre otros. El Unitednationsplaza también presentó diversas películas y performances y albergó la Biblioteca de Martha Rosler durante los meses de verano. En el sótano del edificio se realizó el *Salón Alemán*, un trabajo en forma de bar, abierto al público, montado por diversos artistas involucrados en el proyecto y que abrió esporádicamente.

Naturalmente, esto exigió tiempo y dedicación por parte del público, y lo que fue aún más importante, forzó la articulación de una cierta postura en relación al proyecto —que a su vez le ofreció al público una apuesta, una posibilidad de apropiación de una situación en la cual el espacio, los invitados y el contenido pasaron a ser reivindicados por éste—. Yo diría que la posibilidad de tener ese apoyo permite un tipo de compromiso productivo que aún es posible, si los espectadores tuvieran una alternativa, y los papeles tradicionales de institución, curador, artista y público fueran problematizados. Desde mi punto de vista, esto significa que el público comprometido puede ser

reavivado y que la modalidad de la práctica crítica de arte puede ser preservada, dados algunos cambios en el modo como el arte es concebida y construida.

La semana pasada, después de cerrar el proyecto, recibí esta carta de algunas personas que participaron en la mayor parte de las actividades del Unitednationsplaza:

“... comenzamos pensando en Unitednationsplaza como una forma sin contenido, un espacio acogedor sin cualidades, lo que no indicaba falta de responsabilidad, sino al contrario, una intensa responsabilidad en el sentido más ético, o sea, una responsabilidad por algo que uno no puede ser responsable. Usted ha conseguido abrir y mantener un espacio sin un juicio explícito sobre su contenido final; ha permitido que ese lugar fuera simple y profundamente desafiante; ha hecho que sus invitados asumieran la responsabilidad por sus decisiones, de un modo diferente al de las formas convencionales, que no suelen plantear ese tipo de desafío. De cierto modo, ha construido una versión ampliada del método de análisis y test de Slavoj Zizek's (que él considera fascista, pero también divertido y el único examen verdaderamente ético) en el mismo hace que sus alumnos propongan ambas; respuestas y preguntas. Al rechazar simples convenciones, ha hecho que sus colaboradores tomaran posición en vez de simplemente tomar el espacio. Supongo que usted ha tenido que negociar con una amplia gama de reacciones, incluyendo la resistencia. Y no es fácil lidiar con los dos lados, el de la culpa y el del crédito. Queremos que sepa que vemos el tipo de indiferencia amigable que usted cultiva

como una de las posiciones políticas más interesantes y productivas que están a disposición para la práctica en este momento. Ha sido un privilegio ser testigo de su experimento este año.”

¹ En inglés, *audience*. N.T.

Algunas ideas sobre Arte y Educación

Harrell Fletcher

Aproxímense

Estaba yo ofreciendo un *workshop* de una semana en una facultad de arte en Odense, Dinamarca, donde los alumnos decían que la ciudad no era nada interesante; entonces les pedí que salieran y encontraran a alguien de la ciudad que quisiera hablar 10 minutos sobre algún tema de su interés. Luego todas estas personas fueron hasta la facultad y se presentaron uno tras otro, lo que duró cerca de cuatro horas. La tarea de los alumnos era recibir y presentar a las personas que habían elegido. Los temas presentados por los invitados incluyeron: cuidados para una vida saludable, trayectos de ómnibus, *skate*, buceo, cómo lustrar muebles, redes sociales invisibles, música en la calle, etc. A todos nos sorprendió la variedad de temas que existía en la pequeña ciudad. Casi todas las presentaciones fueron, de hecho, muy interesantes. Desde entonces he usado la misma estrategia en eventos similares en Londres, Nueva York, Austin, entre otras ciudades, y he presentado una secuencia de muestras como parte de la exposición itinerante “Guerra Americana”, que está focalizada específicamente en personas que hablan sobre sus experiencias relacionadas con la guerra.

Aprendizaje colectivo

Doy clases en la *Portland State University*

(Universidad del Estado de Portland), en Oregon, e inicié una de mis asignaturas actuales pidiéndole a cada alumno que les hablara sobre su historia de vida a los demás. Demoramos tres clases para escuchar todas las historias, pero revelaron cosas muy interesantes que no surgieron en otras presentaciones más superficiales. A partir de las conexiones que los alumnos hicieron, organizamos una serie de salidas de campo a diferentes lugares: un hospital de veteranos de guerra, un jardín de infancia alternativo, un piso de estudiantes universitarios, una clase de geometría de segundo grado, un centro comunitario de indígenas americanos, una estación de radio, entre otros. A partir de estas experiencias los alumnos fueron divididos en grupos para desarrollar proyectos, entre los cuales se encontraban un programa de radio sobre abuelos y una serie de conferencias que tuvieron lugar en la sala de un piso de estudiantes. No todas las salidas de campo fueron transformadas en proyectos, pero sin lugar a dudas valieron como experiencia. Veo este método como una forma de relativizar mi papel de autoridad en la clase. De esta forma compartimos la función de autoridad y pasamos, así, a aprender colectivamente.

Investigación de proyecto

Mi trabajo funciona así: generalmente me invitan a desarrollar un proyecto en lugares como centros de arte, galerías universitarias o algo de este género. En su mayoría son lugares a los cuales yo jamás habría ido si no fuera por una invitación así. Los ejemplos incluyen el este de Kentucky, Croacia,

Vietnam, Hartford, Connecticut, Houston, entre otros. Uso estas oportunidades de viaje para aprender sobre los lugares que visito y mi aprendizaje puede ocurrir de diversas maneras: puedo leer algunos libros o ver algún documental sobre el lugar e intentar imaginar un proyecto a partir de esas fuentes de información; o puedo simplemente ir hasta el lugar, dar unas vueltas y conversar con algunas personas que encuentre en el camino. A veces termino trabajando con algunas de estas personas que encuentro durante el proyecto y paso a profundizar sobre sus vidas. Considero que eso es una vivencia inicial, un aprendizaje de primera mano, y la investigación en libros y películas se vuelve un aprendizaje secundario. Me gustan las dos formas, pero lo más interesante para mí es saber que solo jamás aprendería las cosas que aprendo —al inicio me permito hacer que la dirección de la mi investigación esté fuera de mi propio alcance—. Aun así, hago una descripción detallada de todo lo que estoy inclinado a hacer y de con qué debo gastar más tiempo, eligiendo solamente las cosas que me parezcan interesantes. Algunas veces, cuando termino el bosquejo de la investigación hago que algunos aspectos de la misma se transformen en proyectos para que el público los conozca. Quiero compartir lo que me parece interesante. Es más o menos como recomendar un restaurante o una película que a usted le gusta, pero en mi caso, puede terminar siendo un video hecho en un puesto de gasolina basado en el “Ulises”, de James Joyce, o en una exposición sobre la Guerra del Vietnam con base en un museo de guerra del país.

Fotografía y no fotografía

A mi padre siempre le gustó mostrar cosas: señalaba con el dedo, por ejemplo, un árbol, un edificio, una nube y decía lo que sabía sobre ellos. Cuando yo tenía más o menos diez años mis padres me compraron una cámara 35mm usada y yo empecé a fotografiar. Noté que era una manera de mostrar las cosas que me parecían interesantes: capturarlas para más tarde hablar sobre ellas, como hacía mi padre. Cuando estaba con la cámara en mis manos, el mundo se transformaba en un lugar visualmente más interesante. Creo, incluso, que no era el mundo el que cambiaba sino que yo me volvía más sensible en relación a lo que me interesaba. Continué fotografiando y viendo el mundo en términos de posibles fotografías durante las décadas siguientes. Entonces decidí que ya no necesitaba una cámara, y que podía simplemente andar y ver cosas interesantes sin necesidad del equipo fotográfico. Algunas de esas cosas que veo, de una forma o de otra, acaban transformándose en proyectos. De una forma general veo a mi trabajo artístico básicamente como un acto de señalar cosas que me parecen interesantes para que, de esa forma, otras personas las puedan también percibir y apreciar.

Educación experimental

Durante el curso de graduación en la *Humboldt State University* (Universidad del Estado de Humboldt), que queda en una pequeña ciudad *hippie* en el norte de California, cursé una asignatura con el profesor Bill Duvall, que había

co-escrito un importante libro sobre medio ambiente llamado *Deep Ecology* (“Ecología Profunda”). La asignatura se llamaba “Educación Experimental”. El primer día de clase, Bill Duvall le pidió a cada alumno que escogiera una actividad física al aire libre para realizar durante los períodos de clase a lo largo del semestre. Algunos eligieron surfear; otros, andar en bicicleta; otros decidieron andar en kayak. Yo opté por andar en las vías del tren. Me volví muy bueno haciendo esto y al final ya recorría largas distancias sin caerme; podía correr, saltar de una vía a otra, girar, y caminar sobre las vías con los ojos cerrados. El grupo no se volvió a ver hasta la última semana del semestre, cuando nos encontramos en un campamento para conversar sobre las experiencias de cada uno en sus actividades. Me acuerdo frecuentemente de aquella asignatura, mientras que todas las otras, con sus pruebas, trabajos y debates, fueron olvidadas hace mucho tiempo.

Aprendizaje en el campo

Dos años después del mi Maestría en Artes Plásticas (*Master in Fine Arts - MFA*), volví a la facultad para asistir a una clase de agricultura orgánica en la *UC Santa Cruz* (Universidad de California en Santa Cruz). Eran cuarenta alumnos viviendo juntos en carpas, en una hacienda de ocho hectáreas situada en el campus universitario. Durante la mayor parte del tiempo realizábamos el trabajo pesado pero, aún así, esa experiencia fue mucho mejor que cualquier programa educativo del cual ya hubiera participado. Hoy día, la mayor parte de lo que hago como profesor de arte no está

basado en mi formación artística, sino en la educación que tuve en el campo.

Abordajes abiertos

El mundo de las artes pone mucho énfasis a la originalidad. Los artistas compran esa idea y, aunque estén influenciados por otras personas, fingen que no lo están. Las galerías promueven la originalidad y estimulan los “estilos propios”, la creación de rarezas y el estrellato. Puedo entender el motivo por el cual las galerías prefieren este estilo de hacer negocios: porque les permite aumentar los precios y generar demanda. Pero para los artistas no existe ningún beneficio real en esto. El énfasis en la originalidad acaba por reprimir las formas naturales de trabajo que se dan a través de la adaptación y de la hibridación, creando un ambiente en el cual los artistas sienten que deben proteger y mantener en secreto sus procesos creativos en vez de compartirlos libremente y sentirse bien con esto —lo que creo que sería mucho más sano tanto para los individuos como para el sistema—.

Práctica social vs. Práctica de taller

Permítanme definir al “arte” como algo a lo que todos, artistas y espectadores, llaman “arte”. Llamar a algo “arte” no lo vuelve arte para siempre, sino sólo mientras esté siendo apreciado como tal. Del mismo modo, no estoy de acuerdo con Beuys cuando dice que todo el mundo es artista. Creo que todos tienen el potencial para serlo. Si una

persona quiere ser artista, hasta donde yo sé, puede ser artista, y esto ocurre independientemente de cualquier reconocimiento oficial. Definitivamente, usted no precisa un título académico para volverse un artista. La mayoría de mis artistas favoritos no tienen títulos académicos.

Creo que un artista es aquel que logra vivir haciendo lo que quiera (dentro de sus propios límites —financieros, legales, éticos, psicológicos—). Otras profesiones o actividades no tienen el mismo grado de libertad. Los dentistas necesitan hacer el trabajo dentario, los entrenadores de perros deben entrenar perros, y así sucesivamente. Estas profesiones pueden ser divertidas o no; no obstante, determinan lo que las personas deben hacer hasta que decidan hacer algo diferente. Los artistas pueden hacer proyectos sobre odontología, perros o lo que quieran en cualquier momento. Pueden también hacer otra cosa después, o al mismo tiempo, sin dejar de ser artistas.

La Práctica Social en relación al arte puede ser vista como todo lo que no sea práctica de taller. Por práctica de taller me refiero a la forma dominante de hacer arte —aquella en que el taller es usado para desarrollar intereses personales bajo forma de pintura, objetos, fotos, videos o algo a lo que se le pueda fácilmente atribuir valor comercial a través de la forma—. La intención de la práctica de taller, tema poco comentado, es llevar la obra a una renombrada galería comercial, reproducirla en revistas de arte y, eventualmente, volverla parte de colecciones de museos, lo que hace del artista una celebridad y paga todas las cuentas. Esa es la carnada que mantiene al abordaje dominante

vivo y pulsante, incluso cuando poquísimos artistas de taller lleguen algún día a ver su trabajo expuesto. Muchos desisten y buscan otras formas de pagar sus préstamos estudiantiles.

Recientemente, he iniciado un programa de Práctica Social en el curso de Maestría en Artes Visuales en la Universidad de Portland. Actualmente tenemos ocho alumnos matriculados. Estos no tienen taller como los demás alumnos de la maestría: en su lugar simplemente comparten el espacio de la clase. Hoy estamos procurando una versión de esos espacios que sea lo más pública posible, en forma de un edificio auto-sustentable, portátil e impulsado con energías alternativas, que pueda situarse en diferentes lugares de la ciudad, como áreas desocupadas y escuelas primarias. Los alumnos tienen clases con otros compañeros de taller de la maestría y también se dedican a diversos proyectos de colaboración en la ciudad de Portland (muchos sin fines de lucro), presentando proyectos de arte en otros lugares y también desarrollando sus prácticas sociales individualmente. Estoy intentando demostrar que los artistas pueden realmente tener carreras sustentables y sustentadas por el público, lo que no es posible mientras las galerías comerciales sigan siendo priorizadas y consideradas el principal sistema al cual los artistas intentan incorporarse. Hasta ahora el programa está yendo muy bien.

Espacios de aprendizaje

Me gusta leer las publicaciones de las décadas de 1960 y 1970 sobre educación alternativa para

niños. Uno de mis escritores preferidos se llama John Holt. Él escribió un excelente libro llamado *How Children Learn* (“Cómo Aprenden los Niños”). Veinte años después Holt revisó el libro y agregó algunos comentarios al margen. Pensó que buena parte de lo que había escrito veinte años atrás ya no tenía sentido. Pero una de las cosas que continuó sosteniendo era el hecho de que los salones de clase tradicionales no fueron pensados como ambientes de aprendizaje. Esto sucede porque los niños son divididos en grupos por edad, y obligados a permanecer sentados, sin moverse y sin conversar, a menos que levanten la mano y sean autorizados a repetir lo que el profesor ha dicho. Holt afirma que un ambiente de aprendizaje en vez de ser así debería mezclar las edades y vivencias en un solo lugar, para que las personas pudieran aprender unas de las otras a través de actividades y conversaciones. Según Holt, estos aspectos no pueden ser dejados de lado. En libros posteriores describe las escuelas tradicionales como prisiones y no como lugares de aprendizaje. Y yo estoy de acuerdo.

Creando obras accesibles para todos los públicos
Cuando era más joven me gustaba producir un tipo de arte subjetivo, tan subjetivo que ni yo mismo tenía idea de qué se trataba. Si alguien hoy me preguntase sobre su significado, diría que mi intención era justamente ver la interpretación del observador sobre el trabajo. Pero ahora, en realidad, creo que esa era una manera de no saber qué y por qué estaba produciendo. Entonces, me di cuenta que sería bueno no sólo comprender mi propio trabajo como también hacerlo comprensible para el público lego en arte. Aunque

nunca me hayan enseñado a pensar así la idea no me pareció ser muy difícil de seguir. Uno de mis abordajes preferidos es trabajar con una o más personas que conozca en el lugar donde haré una exposición. Así, ellas se sienten importantes en el proyecto y llaman a sus familias y a sus amigos verlas. Trabajar con estas personas evita que produzca cosas subjetivas; por el contrario, terminé encontrando maneras diferentes de realizar proyectos bastante comprometidos y objetivos. El trabajo es interesante y complejo no por la manera como se realiza, sino porque las personas con quienes trabajo son interesantes y complejas (como todos nosotros), y todo lo que hago es colocar las cosas en el contexto del arte, lo que hace a las personas considerarlas de formas diferentes.

Múltiples maneras de interpretar la misma experiencia

Me gusta el arte que puede ser apreciado de maneras distintas. Es como pasear solo por un bosque transitando un camino emocionante y objetivo, pero también abstracto, y después volver a pasear por el mismo bosque con un amigo botánico que me explica todo sobre las plantas, sus nombres, sus orígenes, etc. Me gustan mucho las dos experiencias. Ninguna es mejor que la otra, simplemente son diferentes. Eso es lo que vuelve al arte tan especial.

Walter

Entre la facultad y mi posgrado pasé dos años

fuera de casa. Durante un año viajé por todo el país y fui hasta México con mi camioneta, pasando a lo largo del camino para dormir en el sofá de la casa de amigos y familiares. Al año siguiente, viví en Los Gatos, en California, y trabajé en un curso extracurricular de una pequeña escuela primaria en las Montañas de Santa Cruz. Allí, realicé proyectos de arte con alumnos desde el jardín de infantes hasta el quinto año de primaria. Noté inmediatamente que los niños del jardín de infancia eran todos artistas interdisciplinarios, no tenían miedos y sí mucha iniciativa. Constaté que tenía lugar una lenta regresión a medida que los niños iban creciendo. Cuando llegaban al quinto año, generalmente sólo un alumno en cada grupo era considerado por los compañeros como un artista, y esto porque podía dibujar “realísticamente”. El resto de los niños estaba convencido de que no tenía ninguna habilidad artística.

Uno de los niños del jardín de infancia con quien trabajé se llamaba Walter. Era el niño más chico de toda a escuela y también era, visiblemente, el más inteligente. De alguna forma, aprendió muy bien a multiplicar y dividir, y a los alumnos más grandes les encantaba darle ecuaciones complicadas para resolver esperando que volviera con las respuestas, que eran casi siempre correctas. Tuve pésimas experiencias con matemática cuando yo era niño, y como los alumnos del quinto año que perdieron su sentido artístico, yo perdí toda noción de que era capaz de ir más allá de la matemática básica. Pero Walter quería enfrentar más desafíos de matemática y esto no estaba siendo suministrado por sus clases de jardín

de infancia. Entonces, le pedí a mi amigo matemático, Cleveland, que me explicara un poco de álgebra básica. Cleveland es un profesor dedicado y paciente, y pronto me sentí muy animado con la matemática y con mi motivación principal, que era ser capaz de pasarle a Walter lo que estaba aprendiendo.

Cuando vinieron los proyectos de arte para los niños intenté que fueran lo más simples posible. Me gustaba hacer libros y entonces resolví mostrarles a mis alumnos cómo se hacían. Walter se animó especialmente con la actividad. Todos los días producía nuevas series de dibujos con temas específicos como por ejemplo insectos, dinosaurios, fantasmas, monstruos, animales típicos del África, entre otros. Luego me dictaba el texto y el título, engrampaba todo junto y salía por el pequeño campus a mostrarles a todos su libro. Los niños paraban los partidos de básquetbol y se reunían para hojear la última creación de Walter. Después de habérselo mostrado a todo el mundo, descartaba el libro con total desinterés (yo rescataba varios de la basura) y comenzaba a especular sobre el tema del próximo libro.

Noté que Walter había armado un sistema total de partes que son cruciales para el proceso artístico. Él determinaba un tema de su interés, como los insectos por ejemplo, y expresaba sus sentimientos sobre ese tema a través de dibujos y de textos, después salía para compartir su producto con el público. No había otros factores u otras motivaciones; no tenía interés en usar su trabajo para entrar en la fase de alfabetización o

para conseguir una presentación en una galería de arte, tampoco quería hacer algo para que fuera publicado en la revista *Art Forum*. Percibí que yo también había comenzado de manera similar a Walter cuando empecé a interesarme por el arte, pero en algún momento a lo largo del proceso la había dejado de lado. Decidí parar de hacer arte por un tiempo y, a medida que nuevos proyectos surgían para mí lentamente, intentaba compararlos con el proceso que Walter utilizaba, así se hizo más fácil decidir si debería aceptarlos o no. Ha sido difícil mantener el grado de simplicidad e integridad de Walter, pero sigue siendo siempre uno de mis objetivos.

Aprendiendo a amarse más

En 2002, comencé un proyecto de redes colaborativas llamado “*Learning To Love You More*” (Aprendiendo a amarse más) con la cineasta Miranda July. Miranda y yo creamos lo que llamamos “tareas” del tipo “Escriba su historia de vida en menos de un día”, “Fotografie debajo de su cama”, “Describa su gobierno ideal”, etc. Personas de todo el mundo respondieron haciendo lo que llamamos “informes”, que es el resultado de las declaraciones. Esos informes están archivados en el sitio web para que las personas puedan ver y comparar la contribución de todos. En este momento, tenemos más de sesenta declaraciones (el número continua aumentando) y más de 5000 personas ya participaron presentando sus informes. La idea es que a veces es bueno no tener que preocuparse por tener una idea, y de ese modo poder

concentrarse en la experiencia. Para nosotros, las declaraciones enviadas funcionan como recetas que las personas pueden querer seguir al comienzo y después, cuando se sientan más seguras con los resultados, puedan continuar cocinando a su propio modo. O para los que no desean expresar sus propias ideas, que puedan realizar otras tareas. Es como una clase de *yoga* en la cual usted sigue a un profesor que enseña una variedad de diferentes posiciones, y cuando todos estén haciendo, por ejemplo, la *Downward Dog*, usted puede hacer su propia versión de esa posición. Personalmente me gusta mucho hacer clases de *yoga* aunque, por algún motivo, no consigo practicarla solo; el hecho de que haya ejercicios prescritos siempre me ha hecho sentir bien con la vida.

Tía Grace

En mi primer año de facultad hice un libro fotocopiado con una larga transcripción de una entrevista que le había hecho a mi querida tía Grace cuando la visité en un asilo de una pequeña ciudad de Oklahoma, un poco antes de que se muriera, a los noventa y ocho años de edad. Una de las personas a quienes les regalé una copia del libro de la tía Grace me dijo que lo llevó a su casa durante las vacaciones de invierno y se lo mostró a su madre. Me contó que su madre leyó el libro y que le encantó. Eso me hizo dudar: ¿yo quería que a las madres les gustara mi trabajo? Por un segundo eso me pareció un poco incómodo. Sin embargo, después de reflexionar un poco más, noté que sí, que yo quería que a las madres les

gustara mi trabajo. Yo quería que a todos los tipos de personas les encantara mi trabajo y que también les hiciera sentir diferentes emociones.

El dilema y la solución de la Historia del Arte Contemporáneo

Durante los últimos dos años, vengo intentado hacer que la Universidad de Portland ofrezca una asignatura de Historia del Arte Contemporáneo con foco en trabajos hechos en el siglo XXI. No sé por qué esto parece una tarea imposible para quienes enseñan Historia del Arte. El año pasado la profesora encargada era una excelente persona, pero incapaz siquiera de llegar a la década de 1990 durante sus clases. Este año buscamos una nueva profesora. La encontré y le expliqué que no quería que mencionara las décadas de 1970, 80 y 90, a menos que hubiera alguna relación con algo producido en la primera década del siglo XXI. También le pedí que no usara libros teóricos y que intentara no categorizar el arte por tópicos. En su lugar, le solicité que sólo mostrara una variedad de artistas y trabajos producidos a partir del año 2000 y que después discutiera sobre los mismos con el grupo. Esto resultó ser muy difícil: empezó con los años 70, les pidió a los alumnos que compraran libros teóricos publicados antes del 2000 y dividió la materia en varias temáticas. Unos diez alumnos de graduación abandonaron la clase con mi consentimiento y prepararon sus propias clases. Crearon un *blog* con enlaces hacia sitios web de arte contemporáneo, pasaron a intercambiar lecturas y textos escritos y también a organizar

sus debates sobre la materia. Frecuentemente debo supervisar sus actividades y, hasta ahora, me parece que les está yendo muy bien.

Tres clases

Ofrecí una asignatura el año pasado en la cual hice que todos los alumnos buscaran un departamento en la universidad que no fuera el de Artes, y que allí encontrarán a alguien, un profesor, un estudiante, un funcionario, y le preguntara si él, el alumno, podía volverse un artista residente en ese departamento. Entonces, los alumnos se volvieron artistas residentes en los departamentos de Estudios Africanos, de Ciencias, de Música, de Psicología, de Análisis de Sistemas, etc. Pasaron las clases aprendiendo y haciendo proyectos para ese departamento. Frecuentemente, el grupo hacía una excursión por todos los departamentos y veía lo que cada uno estaba haciendo.

Tuve otra asignatura en que el grupo se reunía una vez por semana para hacer una caminata siempre igual. Caminábamos durante una hora y después dábamos la vuelta y retornábamos a la universidad. A los alumnos se les solicitó que hicieran proyectos con personas y sobre cosas que encontraban durante el paseo, y que armaran el trabajo a lo largo del mismo trayecto. Al final del curso, todos desarrollamos una mirada muy diferente de la visión inicial sobre los barrios en que paseamos. Otra disciplina que impartí fue realizada completamente en salidas de campo. Los alumnos eran responsables por organizar y conducir la salida de campo. Eran evaluados por

la calidad de los eventos que organizaban. No me gusta mucho poner notas, prefiero evaluar la organización y ejecución de una clase de campo que evaluar un objeto de arte. Visitamos represas, mansiones, parques, maizales, proyectos suburbanos, centros de reciclaje, lo que ha sido muy educativo, divertido e interesante también.

Proyecto *Crow* de Biodiesel

Mi esposa, Wendy Red Star, es mestiza, de la etnia *Crow* y creció en una reserva del pueblo *Crow* en el centro-sur de Montana. Cuando ella me llevó allí para conocer a su familia, percibí que ocurría un fenómeno muy interesante en la reserva: es común freír comida en aceite de cocina y las personas tienen la costumbre de manejar grandes camionetas diesel. Después de conversar sobre esto, Wendy y yo tuvimos la idea de hacer un proyecto que combinara los dos aspectos de la vida en la reserva. El plan es crear una estación de biodiesel en la reserva que recoja y procese el aceite de cocina y que lo transforme en biodiesel para que pueda ser utilizado como combustible más limpio en las camionetas del lugar. Nuestra esperanza es que un combustible gratuito o más barato sea una atracción para que la gente vaya hasta la estación, que ésta sirva como un centro comunitario donde tengan lugar vivencias educativas y culturales dirigidas especialmente a tratar sobre cuestiones y preocupaciones de la reserva, y que tal vez pueda funcionar también como guardería. El vehículo usado para recolectar el aceite de cocina también operaría como un centro móvil de aprendizaje, atravesando la comunidad y ofreciendo servicios

como la enseñanza de costumbres y de la lengua tradicional de los *Crow*, junto con informaciones actualizadas sobre salud y medio ambiente. En este exacto momento estamos en la fase de investigación y desarrollo.

Llevando una vida interesante

Una vez un profesor de maestría me contó que el mundo de las artes era su vicio y que nunca estaba satisfecho. Cuando iba a un evento inmediatamente quería ir a otro que le pareciera más importante. También leía la revista *Art Forum* todos los meses para confirmar que su nombre fuera mencionado en alguna parte, y si no estaba allí, se sentía deprimido. Creo que me contó eso como forma de aviso.

Básicamente, lo que estoy intentando hacer como artista es llevar una vida interesante. Por lo menos es lo que me vivo diciendo a mí mismo. Muchas veces esto puede parecer penoso, pero creo que es exactamente lo que vengo haciendo.

Educación para el arte/ Arte para la educación

Roberta Scatolini¹

Porto Alegre, 18 de octubre de 2007.

Agradezco la invitación para participar en este Simposio de Arte/Educación que compone la programación de la 6ª Bienal del Mercosur. También felicito la iniciativa de la curaduría por promover un espacio tan rico, que reúne personas de experiencias y lugares distintos. Es una oportunidad de intercambio, reflexión y nuevos aprendizajes acerca de este tema tan relevante y al mismo tiempo, históricamente tan relegado.

Considero que éste es un momento histórico e inusitado que nos ofrece la posibilidad de traer el referencial de Paulo Freire para un diálogo dentro de una Bienal de Arte. Si consideramos la opción epistemológica de hace algunos años del educador Paulo Freire este encuentro podría ser casi subversivo.

Por último, antes de iniciar la reflexión que he preparado, quiero registrar el hecho y el desafío de ser la única mujer que participa en este Simposio.

“No hay verdadera educación sin arte, ni verdadera arte sin educación”, dice Luiz Camnitzer, curador pedagógico de este Simposio, afirmación que comparto y sobre la cual he reflexionado bastante en la praxis de mi trayectoria educativa que hoy pretendo dividir con todos los aquí presentes.

En toda y cualquier área de conocimiento, sabemos que existen diversas y divergentes concepciones que fundamentan las acciones de profesionales y demás sujetos involucrados en las mismas. En el caso del arte y aquí específicamente, del arte/educación, no es diferente. Por lo tanto, para iniciar esta conversación considero imprescindible contextualizar cuál es la concepción de mundo y, consecuentemente, de arte y de educación a la que me voy a referir.

Como educadora que pauta su práctica en el referencial filosófico de Paulo Freire (1921-1997) -que en este año 2007 completa diez años de Memoria y Presencia-, defensor de una concepción de educación dialéctica y libertadora, mi discurso sobre Arte/educación se dará en el contexto de la Pedagogía del Oprimido y de la metodología que ésta propone.

La propuesta freiriana comprende a hombres y mujeres como sujetos políticos capaces de interferir en sus historias, siendo que el objetivo central de esta pedagogía es el proceso de *concienciación*, definido por Freire como la transición de una *conciencia ingenua* -que no es nada más que el sentido común- para un estadio de *conciencia crítica*, factor esencial para la transformación del mundo y la ruptura de las relaciones opresoras.

Entonces, **¿Cómo podemos pensar el papel del arte en la praxis de una Pedagogía libertadora?**

Las posibilidades de respuestas son innumerables, pero intentaré responder y, principalmente, despertar nuevas interrogantes a partir de mi experiencia.

En la mesa de apertura los participantes abordaron muchas veces el tema de la visita a las obras de arte en espacios como el de la Bienal y la función social de esos momentos. Mi enfoque no será de la visitación en sí, sino en algunos procesos que preceden o pueden caminar paralelamente a la misma, y seguramente van a interferir en esa instancia.

Augusto Boal (1931-2009), gran teatrólogo brasileño, creador del *Teatro del Oprimido*, técnica que trae una íntima identificación con a propuesta de Freire, y por eso el nombre “Oprimido”, enfatiza en su referencial teórico que la *alienación política tiene una estrecha relación con la alienación del cuerpo, de los sentidos*. Boal afirma que para que las personas puedan ejercer su capacidad de intervención en el mundo, como sujetos, precisan antes que nada percibir el mundo en que viven; su contexto; su identidad y su papel de forma crítica. Por otro lado, sabemos que la lógica de vida establecida en la modernidad no colabora con esa percepción, al contrario, refuerza la mecanización de los sentidos. La mayor parte de las personas, involucradas en sus tareas y luchas por la supervivencia diaria, acaban pasando por los espacios y grupos sociales a que pertenecen de forma mecánica, superficial.

Es común la limitación de los sentidos ante las cosas y las situaciones, de forma que *“miran pero no ven, tocan pero no sienten, oyen pero no escuchan...”* (Boal, 1992), estableciendo relaciones arraigadas con sus contextos micro y macro sociales. Las personas se especializan en algunas cosas y terminan alienándose ante otras, ya sea en el trabajo que ejecutan, en las relaciones con ami-

gos, compañeros(as), con su barrio, su cuerpo, entre otros. De esta forma, la tendencia es la ausencia de reflexión y consecuentemente la manutención del *status quo*, además de una vida limitada al marasmo y a la falta de “sentidos”, como canta Chico Buarque: “Todo día ella hace todo siempre igual/ Me sacude a las seis horas de la mañana/ Me sonríe una sonrisa puntual/ y me besa con boca de menta/ (...) Todo día sólo pienso en poder parar/ Mediodía yo pienso en decir no/ Después pienso en la vida para llevar/ y me callo con boca de frijol” (*Cotidiano-1971*) [versión del traductor].

Ante esta “tragedia” cotidiana, el arte, con sus diferentes lenguajes, gana un papel extremadamente importante para contribuir con una educación reveladora, que en la búsqueda por sujetos críticos, autónomos y creativos, no puede negar el cuerpo y la corporeidad, o sea, el *locus* de los sentidos.

A pesar de que históricamente convivamos con la dicotomía entre el cuerpo y la mente, así como la súper valorización de la racionalidad, es un hecho que el mundo se nos presenta, en un primer momento, a partir de sensaciones. Todo lo que se capta de manera sensible por el cuerpo ya carga en sí una organización, una significación, un sentido, como afirma el filósofo francés Maurice Merleau-Ponty (1908-1961). Y en este aspecto, los lenguajes artísticos se vuelven fundamentales en una pedagogía que pretende estudiar estos sentidos y percepciones de las realidades vividas, atribuyéndoles significación y aprehensión, buscando una interacción entre el sentir y el entender. No se puede desconsiderar que todo y

cualquier conocimiento existente en nuestra conciencia, obligatoriamente ha pasado por la percepción. “*Nosotros nunca dejamos de vivir en el mundo de la percepción, pero le pasamos a través del pensamiento crítico, a punto de olvidar la contribución que la percepción le da a la concepción de verdad.*”²

Es cierto que para el educador, arte/educador o artista/educador conseguir que el arte contribuya con la formación de sujetos críticos, participativos, sensibles y comprometidos, será necesario hacer de la obra de arte -textos semióticos- medios de *problematización* y, así, no incurrir en el riesgo de hacer de la enseñanza del arte una reproducción más, o un repase de conocimientos prontos y acabados. La *problematización es un* concepto fundamental para la praxis freiriana, es la búsqueda por la superación de una primera visión ingenua por una visión crítica, capaz de transformar el contexto vivido (despertar la curiosidad, la duda, cuestionar, ampliar los ángulos de visiones).

Con la intención de hacer más vivas mis palabras y de hacer valer algunos de los *Saberes Necesarios para la Práctica Educativa*, sistematizados por Paulo Freire en su libro *Pedagogía de la Autonomía* (1996), como *corporificar las palabras por el ejemplo y la convicción de que el cambio es posible*, comparo una experiencia de educación y arte, pautada en la teoría de conocimiento a la que me estoy refiriendo. Esta experiencia también posibilitará establecer algunas relaciones entre la trayectoria inicial del trabajo de Paulo Freire, con la alfabetización de adultos en la década de 60 y sus actuales posibilidades de contribución para la

sociedad. Para Freire la alfabetización siempre estuvo mucho más allá de la lectura y de la escrita, siempre hubo un compromiso con el contexto, con *la lectura del mundo*. En el Instituto Paulo Freire, hemos reflexionado y trabajado incansablemente por las necesidades y posibilidades de reinención de este legado freiriano y su práctica en los días de hoy.

Relato de Experiencia

En 1973 Perú realizó un Plan Nacional de Alfabetización Integral en su política de Estado que tenía la pretensión de erradicar el analfabetismo en cuatro años, fue conocido como ALFIN³. Para los que concibieron este Plan existía la idea de que los analfabetos son personas que no consiguen expresarse en determinado lenguaje –en este caso la escrita–, pero se expresan de otras maneras.

Dominar un lenguaje les posibilita a los sujetos una forma diferenciada de conocer la realidad y de comunicar este conocimiento, cada lenguaje tiene una estructura particular que no es superior a la otra, sino que la complementa. Así, cuanto mayor sea la comprensión y el acceso a la multiplicidad de lenguajes que una persona tenga, mayor será su capacidad de comprensión y de expresión.

En este sentido, la experiencia de Perú ha sido extremadamente innovadora, pues se propuso un proceso de alfabetización que incluía diversos lenguajes, principalmente los lenguajes artísticos: teatro, fotografía, cine, música y pintura. Diversos artistas fueron invitados a trabajar en

alfabetización, desde una perspectiva freiriana.

¿Cómo se dio la relación de los lenguajes artísticos y la educación en la práctica?

Elegí un ejemplo — entre tantos — para que reflexionemos sobre este tema. Pido que no se apeguen al lenguaje de la Fotografía, pues podríamos usar cualquier otra arte para comprender este proceso.

En una de las clases, en lugar de que el educador les presente a los educandos simplemente obras prontas y las trabaje como meras ilustraciones o modelos preestablecidos, desarrolló la siguiente propuesta:

— Entregaba las cámaras fotográficas y les enseñaba a los educandos a usarlas.

— Creaba algunas preguntas acerca de la realidad de los educandos, desafiándolos a responder por medio del lenguaje fotográfico.

— Los educandos retornaban con sus fotografías, y por el principio de la dialogística, se les estimulaba a reflexionar sobre sus respuestas, a ir más allá de miradas deterministas y a decodificar hechos.

Un ejemplo bastante concreto de esta experiencia fue una pregunta *problematizadora* que el arte/educador les hizo a sus educandos como propuesta del “ensayo” fotográfico: “**¿Dónde es que usted vive?**”.

Entre muchos registros interesantes, un hombre presentó como respuesta la foto del rostro de un bebé. Al principio causó extrañeza en el grupo. Levantaron la hipótesis de que el educando no

había comprendido la propuesta. Intentaron aclararle al compañero e incluso retomar la pregunta inicial sobre dónde vivía. El autor de la fotografía dijo que sí había comprendido la propuesta y que esa era su respuesta. Afirmó enfáticamente que era allí que vivía. Pidió que prestasen atención en el rostro del niño manchado de sangre. Entonces el hombre contó que todos los niños que vivían donde él vivía, eran así. Explicó que vivía en un poblado a las márgenes del Río Rímac (Perú), que era repleto de ratas. Para proteger a los niños de esos bichos, los padres dejaban perros dentro de las casas cuando salían a trabajar. Durante la semana que el hombre recibió la tarea de fotografiar donde vivía, los perros fueron víctimas de una epidemia de sarna y la Alcaldía mandó retirar los animales. La sangre en el rostro del bebé era el indicio de que las ratas habían comido parte de su nariz.

Este ejemplo relatado por medio de la fotografía puede ser ampliado para la práctica con otros lenguajes y nos permite reflexionar sobre algunas de las posibilidades del arte en un contexto pedagógico:

— Aquella fotografía tenía muchos elementos y contenidos cuya complejidad no podría ser acompañada por ningún otro discurso lógico. Era una imagen con un contexto, con un problema.

— Fue un ejercicio de investigación para los sentidos de aquel educando, a partir de la realidad de su cotidiano. Posteriormente a él y a su grupo se les desafió a reflexionar sobre su contexto, a atribuir significados, a investigar la situación, sus cau-

sas y consecuencias. Su micro y macro estructura social, psicológica, cultural, política, económica, dependiendo de las posibilidades de problematización del educador y del grupo.

— Para que el educando pudiera hacer la fotografía, tuvo que apropiarse de la estructura del lenguaje fotográfico, de la técnica. Lo mismo debe suceder en el trabajo con otros lenguajes, pues cada uno tiene un código diferente. La Técnica es un elemento fundamental en el arte, que no puede perder su privilegio en el proceso.

— El ejercicio posibilitó la ampliación de la *Lectura de Mundo* de los educandos, por medio de otros signos estéticos. Cada respuesta permitió discutir el enfoque, ángulo escogido, presencia y ausencia de personas etc., la no neutralidad de los sujetos, ya sea en el arte o en cualquier otra área de conocimiento. Somos seres políticos, con intencionalidad. El artista que no quiere relacionar su trabajo con la educación está tomando una posición política, aunque no tenga conciencia de ello.

Estas experiencias, que se relacionan con la vivencia del quehacer artístico, promoviendo la formulación de preguntas, la historicidad y el ejercicio de la reflexión, que según Marilena Chauí (1996) “significa movimiento de vuelta sobre sí mismo o movimiento de retorno a sí mismo. La reflexión es el movimiento por el cual el pensamiento se vuelve para sí mismo, interrogando a sí mismo”, como si fuera un espejo sobre el pensar.

Brecht⁴ decía que no basta saber que Prometeo⁵

fue liberado, y sí familiarizarse con el placer de liberarlo. Para que el arte pueda tener ese papel en un proceso educativo, es preciso romper con la idea de arte limitada a un producto, a un resultado a presentar o, incluso, limitada a la formación de artistas profesionales. Es preciso pasar a notar su fuerza en el **proceso** que el arte permite realizar, no despreciando las posibilidades de su resultado, sino integrando esos momentos.

Trabajar con arte es conseguir organizar la emoción y comunicarla con recursos y formas para más allá de lenguajes discursivos o científicos.

A partir de la música, artes plásticas, teatro, cine, entre otros lenguajes, también se desarrollan habilidades que son imprescindibles para una conciencia crítica del mundo. Ahí está a importancia de la mediación del arte/educador en la relación entre la obra y el educando. Son oportunidades para desarrollar la percepción, imaginación, clasificación, interpretación, aprensión de la realidad, comparación, análisis y creatividad, además del ejercicio de deconstrucción y reconstrucción, de reelaboración de las situaciones de vida que generan nuevas posibilidades. Al final, como afirma Paulo Freire, *los seres humanos tienen la capacidad exclusiva y compleja de simultáneamente transformar el mundo a través de sus acciones y expresar su realidad a través de lenguajes creativos*. Eso es hacer cultura.

Vivimos en una sociedad paradójica. Al mismo tiempo en que se proponen nuevas teorías e informaciones con una velocidad que mal nos per-

mite reflexionar, experimentar, ni mucho menos elaborar, también hay mucho apego a modelos preestablecidos y tradicionales. Así, son muchos los desafíos colocados por el arte, la pedagogía y más aún por el arte/educación. De forma que como sujetos inacabados que somos, aprendices en el intercambio, en las contradicciones, en las provocaciones, esta discusión no se agota por aquí. Pero, para finalizar esta reflexión enumeraré tres desafíos para los caminos del arte/educación:

1. Promover la conciencia de los Artistas sobre el papel político, social y libertador del arte cuando dialoga con la educación. Esto no es nada fácil, pues exige lidiar con la vanidad del artista, con el status de ser artista. Hablo de ello con seguridad porque soy actriz.

2. Hacer que el profesor o educador garantice la presencia del arte en la clase, independientemente de la asignatura y contenido del que es responsable, así como que tenga un aporte para trabajar con los diversos lenguajes artísticos, sin desconsiderar sus estructuras e integrando ética, estética y técnica. Hay dificultades estructurales para ello, que van desde voluntad política, inversión financiera, disponibilidad personal y de tiempo, formación continuada, planeamiento dialogístico y superación del miedo a lo nuevo, entre otros.

3. Garantizar y ofrecer espacios de estímulo para la vivencia de las diversas posibilidades de expresión artística de los educandos, despertando sus intereses para la diversidad de los lenguajes artísticos. Para esto es fundamental colocar la Escuela en diálogo constante con los espacios de educación no formal,

a ejemplo del Proyecto Pedagógico de la 6ª Bienal del Mercosur y también con las políticas públicas volcadas a la cultura, como es el caso de los Puntos de Cultura⁶, para citar un ejemplo.

Considero estos desafíos extremadamente complejos, pues tienen relación con la necesidad de cambios de cultura, superación de paradigmas y transformación de relaciones de poder. Son prácticas que pueden contribuir en el cambio de la relación del público con la obra de arte, permitiendo una ruptura entre la distancia del lugar “sagrado” del arte y el lugar de los sujetos. Es una posibilidad de aproximar los lenguajes artísticos al cotidiano de los educandos, dándole significado, intimidad y emoción, ampliando sus interrelaciones sensibles y críticas con el mundo.

Esta es la perspectiva de una arte/educación que colabore con la formación de mujeres, hombres, jóvenes, adultos, adolescentes, mayores y niños, como seres integrados y, principalmente, felices. Caminando en dirección a una sociedad con más belleza, equidad y justicia social.

¹ Psicóloga, actriz y Arte/educadora del Instituto Paulo Freire en San Pablo/ SP.

roberta@paulofreire.org
robertascatolini@gmail.com

² Cita de edición francesa de la obra de Merleau-Ponty: *Un inédit a Martinal Gueroult*. Revue de *Metaphysique* et de *Morale*, n.4, 1962, in Carmo, 2004.

³ Programa de Alfabetización Integral, dirigido por Alfonso Lizarraburu, con la participación de Estela Limares, Luis Garrido Lecca, Ramón Vilcha y Jesús Ruiz Durand, entre otros, en 1973 en las ciudades de Lima y Chaclacayo en Perú. (BOAL, 1975.)

⁴ Bertold Brecht (1898-1956), poeta y dramaturgo alemán.

⁵ Mito griego de Prometeo

⁶ Iniciativas culturales desarrolladas por la sociedad civil que firmaron convenio con el Ministerio de Cultura (MinC), por medio de selección por editales públicos. Actualmente, existen más de **650 Puntos de Cultura** distribuidos por el país, con centenas de lenguages. Todos forman parte del Programa Cultura Viva. Más informaciones:

http://www.cultura.gov.br/programas_e_acoes/programa_cultura_viva/pontos_de_cultura/index.php

Bibliografía

Barbosa, Ana Mae (org). *Arte/educação Contemporânea: consonâncias internacionais*. São Paulo: Cortez, 2005

Boal, Augusto. *Jogos para Atores e Não Atores*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

_____. *O Arco Íris do desejo: o método Boal de teatro e terapia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

_____. *Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

Carmo, Paulo Sérgio do. *Merleau-Ponty: uma introdução*. São Paulo: EDUC, 2004

Chauí, Marilena. *Convite à filosofia*. São Paulo: Ática, 1996.

Fischer, Ernest. *A Necessidade da Arte*. Rio de Janeiro: Guanabara Joogan, 2002. Tradução Leandro Konder – 9ª ed.

Freire, Paulo. *Ação Cultural para a Liberdade e Outros Escritos*. São Paulo: Paz e Terra, 1976.

_____. *Pedagogia da Autonomia – Saberes*

Necessários à Prática Educativa. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

_____. *Por uma Pedagogia da Pergunta*. São Paulo: Paz e Terra, 1985

Duarte Jr., João Francisco. *O Sentido dos Sentidos - a educação (do) sensível*. Curitiba: Criar Edições, 2006. 4ª ed.

Mosé, Viviane. *Nietzsche e a Grande Política da Linguagem*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005

Hamilton Faria/ Valmir de Souza. *Seminário Desenvolver-se com Arte*. São Paulo, novembro, 1998.

Anais organizado por São Paulo, Pólis, 1999.

Merleau-Ponty, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo, Martins Fontes, 1994.

Sobre la Producción de Públicos o: Arte y Política en un Mundo Fragmentado

Simon Sheikh

¿Cómo se constituye el concepto de público, siendo que está compuesto por personas, un espacio o una idea?, ¿cómo se actualiza?, ¿cuáles son sus mecanismos de inclusión y exclusión?

En esta presentación, discutiré la “esfera pública” como algo localizable e imaginario – comprendida entre los modos de ser y modos de transformarse. Debo insistir en la idea de público en su sentido plural, o sea, en el sentido de públicos múltiples y coexistentes. Partiré de los conceptos de práctica y experiencia con base en la noción de una esfera pública fundamentalmente “fragmentada”, para después explorar qué potenciales, problemas y políticas están por detrás de la construcción (real o imaginaria) de una esfera o espacio público específico.

Parte de mi postura ya fue revelada en el título (La producción de públicos), indicando que el público es algo producido, una construcción y no una entidad fija o dada en la cual podemos salir o entrar según nuestra voluntad. En segundo lugar, debo decir que la noción de público es una noción básicamente histórica, un concepto del siglo XIX basado en ideas específicas de subjetividad y ciudadanía, que no puede ser fácilmente traducido para las sociedades modu-

lares e híbridas del capitalismo global tardío. Además, se puede argumentar que el término “espacio público” no es el más adecuado para describir las formas contemporáneas de representación política (en arte y cultura) ni de democracia política (en las democracias y otros sistemas). La cuestión pasa a ser, entonces: ¿qué puede ser colocado en el lugar del público?

¿En el lugar de la esfera pública? Ese también fue el título de un simposio que organicé en Dinamarca en 2002, posteriormente transformado en libro. En ese evento tomamos como punto de partida la conexión entre el público y las obras de arte públicas, y el tema de cómo los cambios en la concepción de público y en la producción de arte contemporáneo alteraron las posibilidades de la obra de arte en lo que se refiere a articulación, intervención y participación. Nuestra pregunta, específicamente, fue: ¿cómo una persona percibe y/o construye una esfera pública específica y un modelo basado en la postura y/o en la participación de los espectadores en oposición a los modelos generalistas (modernistas)? ¿Será que eso acarrea la reforma de la noción (burguesa) de esfera pública en una arena distinta y/o en una masa compuesta por diferentes esferas sobrepuestas? O, dicho de otra forma, ¿qué puede ser colocado en el lugar de la esfera pública? La última pregunta tiene doble sentido: ¿qué objetos y acciones pueden ocupar los llamados espacios públicos y qué tipo de formación de espacio podría sustituir la esfera pública como designada e imaginada? En segundo lugar, nos centramos en la producción de exposiciones y en su institucionalización. O sea, por un lado tenemos

la esfera pública, por otro, más específicamente, los espacios de arte como espacios públicos. Y mientras en el alto modernismo probablemente había una unidad entre los conceptos de esfera pública y arte público, esta unidad ha sido altamente criticada y deconstruida en la era posmoderna. Al final, se trata de una construcción, de un ideal en vez de una realidad. La esfera pública nunca fue considerada o referida de manera uniforme y las obras de arte suscitaban naturalmente diferentes concepciones y significaciones, siendo interpretadas de maneras distintas. Debemos, por lo tanto, optar por hablar sobre la fragmentación y diferenciación de la esfera pública por un lado, y por otro, sobre la expansión y/o desmaterialización de obras de arte. Esto, en cambio, exige diferentes interpretaciones y entendimientos sobre trabajos públicos, trabajos hechos en público y trabajos con público.

Este cambio acarrea, naturalmente, diferentes posibilidades comunicativas y métodos utilizados en el trabajo artístico, lo cual carece de forma, contexto y espectadores fijos o estables: estas relaciones deben ser constantemente (re)negociadas y concebidas como nociones de público y de esfera pública. Esto significa, por un lado, que la obra de arte en sí misma (en sentido expandido) está desarticulada de sus formas tradicionales (como materia) y sus contextos (galerías, museos etc.), y por otro lado, depende de un conjunto de parámetros que pueden ser descritos como *espacios de experiencia*. Esos *espacios de experiencia* abarcan las nociones de espectacularización y establecen plataformas comunicativas y/o redes de conexiones a partir de la obra de arte o en su entorno, que la vuelve incierta y

maleable según diferentes *puntos de partida* en relación a los espectadores.

La mirada del espectador no depende, obviamente, sólo de la obra y su localización, sino también de la condición social del espectador (edad, clase, cultura y origen étnico, género, posición política, etc.). O, de forma más abarcadora, sus *experiencias e intenciones*.

Podemos, así, hablar de categorías variables que, a su vez, influyen en su propia definición: la obra, el contexto y el espectador. Ninguna es dada y cada una posee sus conflictos, aunque sea agnóstica. Cuando se piensa sobre la producción y representación del arte, es crucial negociar estos términos tanto en su ámbito individual como en la relación que establecen entre sí. Y así como el arte contemporáneo ha demostrado que ni la obra ni el público pueden ser definidos y fijos, tenemos que notar también que el concepto de esfera pública, la arena donde todo se encuentra y se compromete, es también desmaterializada y/o expandida. No podemos más concebir la esfera pública como una entidad, un lugar o una formación, como fue sugerido en la famosa descripción de la esfera pública por Jürgen Habermas.

La investigación sociológica y filosófica de Habermas sobre el surgimiento de la llamada “esfera pública”, la mayor parte de las veces categorizada y criticada por ser normativa e idealista, es básicamente la reconstrucción de ideales y la auto-comprensión de la clase burguesa emergente –situando un sujeto racional capaz de hablarle al público, a la sociedad y *sobre* la sociedad–. Así, surge la separación entre lo

privado (la familia, la casa, la propiedad), el *estado* (las instituciones, las leyes) y lo *público* (lo político y lo cultural).

Históricamente, la institución del arte, el museo, ha desempeñado el papel de esfera pública por excelencia, un espacio para el pensamiento crítico-racional y para la (auto)representación de la clase burguesa y sus valores. Como apropiadamente fue descrito por Frazer Ward,

(...) el museo ha contribuido con la auto-representación y auto-afirmación de la razón, el nuevo tema burgués. Pero, precisamente, esta idea, esta “identidad ficticia” de propiedad, de propietario y de ser humano, pura y simple, fue en sí un proceso interconectado de auto-representación y de auto-afirmación. Esto significa que el museo era íntimamente restringido a su auto-representación cultural como *público*¹.

De este modo, la propia producción de exposiciones se ha relacionado íntimamente con los ideales iluministas y sus estrategias disciplinarias, no como contradicción o dialéctica, sino como un movimiento simultáneo en la producción del “nuevo” concepto burgués de razón, en la Europa del siglo XIX. La producción de exposiciones marcó no solamente la exhibición y la división del conocimiento, del poder y de la espectacularización, sino que también produjo un público. Cuando las colecciones de museos se hicieron públicas y las exposiciones temporarias pasaron a ser presentadas en salones, un público específico fue imaginado y configurado. Lo que hoy llamamos curaduría, que corresponde a la organización de muestras y públi-

cos, tuvo como efecto la constitución de esos sujetos y objetos.

La colección y exhibición de objetos y artefactos de acuerdo con ciertas técnicas curatoriales representaron no sólo el registro de historias coloniales y nacionales específicas, sino, principalmente, la circulación de ciertos valores e ideales. La clase burguesa emergente al mismo tiempo se posicionó y se evaluó, ampliando su visión de mundo en relación a los objetos (cosas presentes en el mundo de manera histórica y presencial) y en relación al propio mundo. Esa mirada dominante, lo hegemónico, no debería ser visto o idealizado, nada más como una sentencia máxima o dictatorial, sino a través de un abordaje racionalista, a través de la razón. La clase burguesa intentó universalizar sus puntos de vista a través del argumento racional, en vez de utilizar decretos. El museo burgués, con sus técnicas curatoriales, pasó a expresar su poder no solamente a través de la disciplina, sino que también precisó valerse de un abordaje pedagógico y educacional presente en las articulaciones de las obras de arte, en los modelos de exposición de objetos, en la disposición espacial y en la arquitectura global. El museo tuvo que situar un sujeto observador que no solamente se sintiera subyugado al conocimiento, sino que fuera también representado por él a través de la técnica curatorial. Para que el modo de direccionamiento fuera efectivamente constituido por sus sujetos, la exposición y el museo deberían, al mismo tiempo, referir y representar.

Tony Bennett, teórico del área de la cultura, definió hábilmente las técnicas discursivas y espaciales del curador como “el complejo expositivo”, un medio

de describir el conjunto formado por la arquitectura, la disposición de las obras, las colecciones y la publicidad que caracteriza el campo de las instituciones, producción de exposiciones y curaduría². Bennett analizó la génesis histórica del museo (burgués) y el establecimiento de las relaciones de poder y conocimiento a través de su papel ambiguo, o de su doble articulación en el sentido de espacio disciplinante y educativo.

De esta forma, estamos apoyados en los pilares de la tradición en más de un sentido, en el sentido de la articulación y representación, no siempre nos vemos reflejados en las exposiciones contemporáneas. Y si el papel histórico de la producción de exposiciones fuera el de educar, autorizar y representar cierto grupo, casta o clase social, ¿quién estaría siendo representado hoy? Es posible argumentar que la formación de la clase burguesa del siglo XIX no puede ser directamente transferida para las sociedades modulares de hoy, ni como objetivo de representación, ni como crítica o contra-articulaciones. Siendo así, ¿qué grupos –imaginados como reales– están siendo favorecidos por la producción de arte contemporáneo y por las políticas institucionales? y ¿qué formas de direccionamiento son deseables y necesarias para representar o criticar tales formaciones? La única manera de intentar responder a estas preguntas pasa por desmembrarlas en varias otras preguntas como: ¿qué tipo de espectadores está siendo representado por las estrategias actuales de producción de las exposiciones?; ¿están o no siendo reflejados en la exposición?; ¿qué estrategias pueden ser analizadas como modo de direccionamiento y cómo operaron a través de

articulaciones específicas e imaginarias?

Es necesario intentar identificar la tipología de las exposiciones a través de un mapeo de estrategias y de un histórico de la producción de las exposiciones, incluyendo usos y nociones de arquitectura, producción de arte, narrativa, políticas estéticas y la definición de un público espectador, grupos interesados y comunidades. Los modos de direccionamiento en la producción de exposiciones pueden, así, ser vistos como tentativas de representar y constituir, de una sola vez, un sujeto colectivo específico, a pesar de que esto generalmente ocurra a través del encuentro individual con la obra de arte. Esto también significa que, en el momento en que narrativas y sensaciones son provocadas por las obras en exhibición, una noción doble de la representación está en juego – aspecto más frecuentemente referido en discursos de curadores y críticos– así como la representación de cierto público (como espectador), una vez que éste está representado, autorizado y constituido a través del modo de direccionamiento.

Hacer que las cosas se vuelvan públicas es también una tentativa de crear un público. Un público existe únicamente “a través de la virtud de ser direccionado”, y así “se constituye solamente a través de la atención”, como Michael Warner afirma en su reciente libro “*Publics and Counterpublics*” (“Públicos y Contrapúblicos”). Lo que parece significativo aquí es la noción de público como algo constituido, por un lado, por la participación y la presencia, y por otro lado, por la articulación y la imaginación. En otras palabras, un público es una tentativa imaginaria con efectos reales: un públi-

co espectador, un grupo, alguien que se opone, un simpatizante o una comunidad, son capaces de imaginar y ser imaginados a través de un modo de direccionamiento específico –que debe, a su vez, producir, realizar, o incluso activar esta entidad imaginaria que es “el público”. Esto es, obviamente, crucial para la producción de exposiciones, para la construcción de modos de direccionamiento específicos dentro de la práctica curatorial y artístico-cultural.

A pesar de todo, el espacio en el cual estas exposiciones se producen y reciben está condicionado por ciertas historias, por ciertos restos de imaginación, por comportamientos y por una recepción que deben ser considerados. Se trata de una alteración en el *script*, con la reorganización de la presentación y reconfiguración de los elementos. Las políticas de producción de exposiciones no deben ser vistas sólo en términos de la llamada “política de representación”, sino también según los modos de direccionamiento. Esto quiere decir que sus efectos político-estéticos no residen solamente en la intención o no comprometimiento del trabajo, sino en su función, en su apariencia y en lo que producen.

Como aprendimos a partir de filósofos a ejemplo de Walter Benjamin y Jacques Rancière, cualquier división entre la estética y la política es un falso problema. La política no es sólo altamente estética, como Benjamin analizó; existe también una “política de la estética”, como definió Rancière. Para el autor, la política de las prácticas estéticas reside en la forma en la cual se participa en la división y distribución de lo sensible, que es lo

que puede ser visto y sentido, lo que puede ser dicho y no dicho. Un gesto estético, como un gesto político, consiste en la creación de un nuevo conjunto de cosas, en la reconfiguración de lo real (percibido). Esto también significa que una persona no es capaz de distinguir entre trabajos de arte políticos y no políticos (o, en un sentido más amplio, de representaciones), sino que sólo allí, en las imágenes de cada modo de direccionamiento específico, reside la política de la estética. Además, podemos comparar las dos nociones de representación, o sea, la política y la estética, como representaciones de *alguien* en vez de *algo*. Como argumenté anteriormente, la representación, en ambos sentidos, debe ser vista como algo impuro y como un suplemento en lugar de una sustracción, en el sentido de que el propio acto de representación llena un vacío original en lo que es representado, en el cual ni lo representado ni la representación pueden jamás ser completos o perfectos. Esto significa, por el contrario, una tentativa de producir la identidad que está siendo representada. Así, en lugar de pensar en estética y política, forma y función, como categorías separadas, tenemos que pensarlas implícitas una en la otra, en cada modo de direccionamiento exclusivo (no importando cuánto este modo se considere universal).

Así, cualquier estética “revolucionaria” no sólo es un acto de representación que apoya la política revolucionaria, sino también el modo de direccionamiento que revoluciona la estética. O, para citar Jean-Luc Godard, el tema no es solamente hacer películas políticas, sino hacer películas *políticamente*. Se debe reconfigurar el propio modo

de direccionamiento y en su lugar, cambiar sus sujetos imaginarios (en su carácter de audiencia, grupo interesado, comunidades y/o opositores): una reconfiguración de las condiciones mentales y materiales del trabajo en sí. Así como la política y la estética no pueden separarse, lo mismo sucede con la forma y el contenido, que son dependientes el uno del otro en los modos de direccionamiento específicos del hacer artístico. Esto no significa, sin embargo, que sus políticas y estéticas van a ser siempre las mismas, sino que están inscriptas en la misma relación doble y vinculada. Al considerar el hacer artístico como modos de direccionamiento, podemos entonces intentar entender sus efectos y sus intenciones, así como levantar diversas cuestiones sobre esa noción expandida de representación:

¿Cómo podemos concebir los varios modos de direccionamiento y cómo las nuevas narrativas, a su vez subjetivas, pueden ser construidas? ¿A quién le estamos hablando y cuáles son las diferencias entre nuestras concepciones/invocaciones acerca de instituciones, públicos, grupos interesados o comunidades? Si el arte, considerado como un trabajo individual o institucional, puede ser concebido como un espacio de encuentro, ¿cómo podemos intermediar la representación y la participación?, ¿cuáles son las semejanzas y las diferencias entre la representación y el poder, entre la política de la representación y la representación política (sin hablar de la diferencia entre *r*epresentación y *d*epresentación)? Dado que la estética tiene su política propia de distribución de lo sensible, ¿cuáles son, entonces, los posicionamientos posibles, en el campo artístico,

para las representaciones políticas e, incluso, para las acciones? ¿Qué modos son productivos y cuáles son contraproducentes? ¿Cuáles son, por ejemplo, las trampas y los potenciales de los trabajos colectivos y de los agrupamientos cuando se comparan con el papel del artista individual? ¿Existen, de hecho, modos fijos? ¿Cuál sería la relación entre la autonomía del trabajo artístico y la autonomía política? y finalmente, ¿cómo alguien puede concebir la pedagogía de la experiencia por la experiencia del bloqueo cultural en lugar de la representación y autorización y cómo puede tal pedagogía ser no disciplinaria en determinado contexto histórico y espacial –la exposición de arte– que es precisamente la unión entre lo pedagógico y lo disciplinar?

Visto de otra forma, si el arte es una máquina, como sugirió Marcel Duchamp y Gilles Deleuze, ¿cómo hacerla funcionar? ¿Cuáles son las coordenadas de desterritorialización, así como las de reterritorialización? Obviamente, el formato de la exposición es el principal vehículo para la presentación del arte contemporáneo, pero esto no significa que la exposición sea una forma única con un tipo específico de público y de circulación de discursos. Al contrario, el formato de la exposición debe ser pluralizado; obviamente, diferentes tipos de exposiciones hablan a partir de diferentes lugares y posiciones, con sus diferentes públicos espectadores y sus circulaciones, ya sea un grupo auto organizado en un pequeño espacio alternativo o en una bienal de escala internacional. Lo que estas exposiciones comparten, sin embargo, es el doble sentido de público: el espacio, el público presente físicamente (aunque potencialmente) y la

construcción imaginaria y profesional del mundo artístico (aunque potencialmente). Las exposiciones se encuentran inmersas en un ecosistema y obedecen a una jerarquía de exposiciones (y de lugares de exposiciones). Esto puede, naturalmente, ser empleado de forma estratégica y cínica, pero lo que importa aquí es cómo –a partir de determinado formato de exposición– reflexionar sobre su posición y la capacidad de expandirla, rodearla, sabotearla o afirmarla, según la situación.

Para que se alteren los *scripts* de los formatos existentes, precisamos, sin embargo, de una mayor reflexión sobre el concepto de público y acerca de las contingencias e historias de los varios modos de direccionamiento. Como intentaré argumentar, toda producción de exposición es la producción de un público, la imaginación de un mundo. La cuestión, por lo tanto, no está en el arte por el arte, en el arte para la sociedad, en la poética o en la política, y sí en la comprensión de las políticas estéticas y de la dimensión estética de la política. O, en otras palabras, es el modo de direccionamiento que produce el público, y si alguien intenta imaginar diferentes públicos, diferentes relaciones que sean desconocidas, debe (re)considerar el modo de direccionamiento o, si lo prefiere, los formatos de la exposición de arte.

No existen solamente esferas públicas (o ideales), existen también *contrapúblicas*. De acuerdo con Michael Warner, los *contrapúblicas* pueden ser entendidos como formaciones paralelas de carácter subordinado o menos representativo cuyos discursos y prácticas oponentes pueden ser formulados y divulgados. Los *contrapúblicas* tienen muchas de

las características de los públicos normativos o dominantes existiendo como direccionamientos imaginarios, discursos específicos y/o locales, y relacionándose con la circulación y la reflexividad –y por eso siempre serán más relacionales cuando sean *oposicionales*–. El *contrapúblico* es el espejo de la conciencia, de las modalidades e instituciones del público normativo, que tiene la intención de direccionar otros sujetos, así como otros imaginarios.

Los contra-públicos son “contra” [solamente] en la medida en que intentan proporcionar diferentes formas de imaginar una sociabilidad desconocida y su reflexividad; como públicos, se mantienen orientados por circulaciones desconocidas de forma no sólo estratégica, sino también constituida por su noción de pertenencia y por sus efectos.³

Mientras la noción burguesa de esfera pública ha luchado por racionalidad y universalidad, los *contra-públicos* generalmente reivindican lo opuesto, y en términos concretos, esto casi siempre se vincula al cambio de espacios existentes en otras identidades y prácticas, un extrañamiento del espacio. Ésta ha sido la forma en la cual las exposiciones feministas contemporáneas usan la institución de arte como espacio para una noción diferente de espectacularización y articulación colectiva que va contra las auto articulaciones y legitimaciones históricas, lo que Marion von Osten describe como la “producción de exposiciones como estrategia del contra-público”.⁴

Una exposición, o una obra de arte, debe imaginar al público para poder producirlo y para poder producir un mundo, un horizonte en torno de sí

misma. Así, si estuviéramos satisfechos con el mundo que tenemos hoy, debemos continuar haciendo exposiciones de arte como siempre las hemos hecho, repetir sus formatos y su circulación. Pero si, por otro lado, no estuviéramos felices con el mundo en que vivimos, tanto el mundo del arte como el mundo en un sentido geopolítico más amplio, tendremos de producir otras exposiciones de arte: otras subjetividades y otros imaginarios. Aquí me refiero al trabajo del filósofo Cornelius Castoriadis sobre las sociedades como construcciones simbólicas, sustentadas por sociedades imaginarias e instituciones específicas, tanto ficcionales como funcionales. Las sociedades no son creadas a través de un racionalismo natural o a través de un progresivo determinismo histórico, sino instituidas a través de la creación, a través de la imaginación (e de imaginaciones). La sociedad, sus formas y normas institucionales son tan funcionales como ficcionales. Según Castoriadis, la sociedad es una institución imaginaria:

Lo que mantiene la sociedad unida es, con seguridad, la institución, el complejo de determinadas instituciones, lo que llamo “la institución de una sociedad como un todo”, siendo “la institución” aquí considerada en su sentido más amplio y radical: normas, valores, lengua, mecanismos, procesos y métodos de lidiar y hacer las cosas y, claro, el propio individuo en su sentido general, particular y en su forma (y diferenciaciones, como hombre/mujer), determinada por la sociedad.⁵

Estas instituciones y los modos de instituir (significado, subjetividad, legalidad y así sucesivamente) parecen ser más o menos coherentes como un todo

en el sentido de ser una unidad, lo que sucede a través de la práctica y de la creencia. Esto también significa que esos imaginarios sociales pueden ser redefinidos a través de otras prácticas, o incluso entrar en colapso cuando dejen de considerarse adecuados, justos o correctos. El cambio social se realiza, por lo tanto, por la discontinuidad, en forma de innovación radical y creatividad (como la física newtoniana) o en forma de revoluciones simbólicas y políticas (como la francesa, de 1789), que nunca pueden ser previstas o comprendidas en términos de causas y efectos determinantes. Este cambio tampoco puede ser visto como una secuencia inevitable de eventos, así como la mayoría de los comentaristas más liberales entienden la caída del comunismo como consecuencia de alguna ley natural de la economía. El cambio, entonces, surge a través del establecimiento de otros imaginarios sin predeterminaciones, a través de la práctica y de la voluntad que establece otro modo de institucionalizar. Esto demanda una ruptura radical con el pasado en lo que se refiere a lenguaje y simbolización y, consecuentemente, a modos de hacer. Sin embargo, uno de los problemas de cualquier proyecto revolucionario es exactamente ese: ¿cómo implementar un cambio radical no sólo en las significaciones y sedimentaciones de las instituciones, sino en la propia manera como los proyectos se instituyen, o sea, como producen nuevas relaciones sociales?

Naturalmente, lo mismo se aplica a la práctica artística y a la producción de exposiciones en que reside la política del arte. Así, el cambio no se produce en la intencionalidad de los artistas, ni en la recepción del espectador (que es la política de lectura),

tampoco exclusivamente en la llamada política de representación (o sea, en cómo las cosas son mostradas, en lo representado y en lo excluido), se produce en la forma como los artistas imaginan que pueden representar o “desrepresentar”, pensar o no pensar, incluir o excluir, admirar o chocar, divertir o enseñar, y así en más.

Una obra de arte puede ser vista también como un nuevo modo de instituir, producir y proyectar otros mundos y también como la posibilidad de auto-transformación del mundo: una institucionalización que se produce por la subjetividad en vez de (solamente) producir subjetividad. Los modos como el arte es propuesto y mediado siempre reflejan una *visión de mundo*: una colección de cosas interconectadas, un discurso y también una institucionalización de lo posible y de lo imposible. Tenemos, entonces, que reconstruir nuestras ideas al respecto de obras críticas y afirmativas, considerando cuánto intentan instituir su imaginario particular y también fantasmagórico del mundo.

En términos de producción de exposiciones, no se trata solamente de cambiar las instituciones, sino de transformar el modo como instituímos; cambiar la manera de instituir la subjetividad y la imaginación. Esto puede ser realizado a través de la alteración de formatos y narrativas, como ocurre con el extrañamiento del espacio y la (re)escritura de historias. O sea, esta transformación puede ocurrir a través de proyectos deconstructivos y también reconstructivos, y a través de la creación de nuevos formatos, de replanear la estructura y la exposición concomitantemente. Considerando el

análisis de Castoriadis sobre la sociedad auto-creada que existe a través de las instituciones, podemos proponer la imaginación de otro mundo, no sólo describiéndolo por medio de la imaginación fantasmagórica, sino a través de la institución de nuevas formas de imaginar y de ser instituidos, digamos así. Es necesario afirmar que otros mundos son posibles: ofrecer otros imaginarios, nuevas miradas y a partir de ello cambiar el mundo.

La noción de auto-institucionalización aquí es crucial, no sólo como organización de la experiencia común, evidente en algunos colectivos de artistas y sus propuestas, sino también en el modo de direccionamiento de trabajos que politizan la estética, y no al contrario: cualquier estética “política” es, además de un acto de representación que apoya la política, un modo de direccionamiento que politiza la estética. El imaginario, en el sentido de articulación, naturalmente tiene que ver con los procesos y las potencialidades de la producción estética en sí: ofrecer nuevos imaginarios, nuevas perspectivas y así cambiar el mundo. Una obra de arte puede también ser vista como nuevas formas de institucionalización, de producción y proyección de otros mundos y la posibilidad de su auto-transformación: una institucionalización que es producida a través de la subjetividad en lugar de (solamente) producir subjetividad. Honestamente, esto puede ofrecer nuevas y variadas perspectivas sobre nuevos imaginarios. Como afirmó Cornelius Castoriadis,

[La] supresión [de la sociedad actual] (la que estamos objetivando porque la queremos y porque sabemos que los otros la quieren también, no

por seguir la ley de la historia ni los intereses del proletariado o el destino de la existencia) –y la creación de una historia en la cual la sociedad no sólo se reconozca sino que se cree a sí misma explícitamente y se auto-instituya, implica una deconstrucción radical de la vieja noción de institución social, en sus rincones y hendijas menos sospechados, que puede situar/crear no sólo nuevas instituciones, sino un nuevo modo de instituir y una nueva relación de la sociedad y de los individuos con la institución.⁶

¹ Frazer Ward, 'The Haunted Museum: Institutional Critique and Publicity', *October* 73, Summer 1995, p. 74.

² Tony Bennett 'The Exhibitionary Complex', in R. Greenberg, B. Ferguson, S. Nairne (Eds.), *Thinking About Exhibitions*, London: Routledge, 1996.

³ Michael Warner, *Publics and Counterpublics*, New York: Zone Books, 2002, pp. 121-22.

⁴ Marion von Osten, 'A Question of Attitude – Changing Methods, Shifting Discourses, Producing Publics, Organizing Exhibitions', Simon Sheikh (Ed.), *In the Place of the Public Sphere?*, Berlin: b_books, 2005.

⁵ Cornelius Castoriadis, *World in Fragments* (Stanford, CA: Stanford University Press, 1997), p. 6.

⁶ Cornelius Castoriadis, *The Imaginary Institution of Society*, London: Polity Press, 1987, p. 373. (French original published 1975)

Texto/Contexto. Tejido/Redes.

Santiago Eraso

Quiero introducir esta conferencia comentando que mi ponencia parte del análisis de un contexto económico, político y cultural muy concreto, con una amplia tradición de intervención pública del Estado en el desarrollo de la cultura. Además, mis palabras se circunscriben a mi experiencia de veinte años como director de Arteleku, un centro de Arte y Cultura contemporánea, financiado por una institución pública regional – Diputación Foral de Gipuzkoa, en Euskadi al norte de España y al sur de Europa-; un espacio – arteleku.net – destinado a la investigación y producción que trabaja en procesos de formación continuos vinculados a la experiencia.

Hace un año que dejé el cargo y actualmente vivo en Sevilla atendiendo al cuidado de mi hija, realizando trabajos independientes y haciendo compatible mi vida afectiva con la profesional. En una de las últimas conferencias que organizamos, antes de desplazarme al sur, José Saramago dijo “Si quieres cambiar la vida, cambia de vida”. Así que decidí renunciar a determinados privilegios y cotas de poder para ganar tiempo a la vida.

Antes de empezar, también quiero dar las gracias por la invitación a participar en este foro a Gabriel Pérez Barreiro y Luis Camnitzer a quien conocí, hace poco más de dos años. En aquella ocasión

hablamos, largo y tendido, sobre el valor de la pedagogía y la importancia de la educación para el arte y de éste para la construcción de lo social. De las palabras a los hechos. Este “Proyecto pedagógico” de la 6ª Bienal de Mercosur en Porto Alegre demuestra que los eventos pueden ir más allá del espectáculo y constituirse en referencias de procesos más integrales y más integrados en la ciudad.

Hace años que no asisto a Bienales ni a Ferias de Arte para favorecer mi salud física y mi desarrollo intelectual, pero cuando me invitaron para venir a Porto Alegre acepté por respeto al esfuerzo que se ha realizado en la modificación de las maneras de entender el evento cultural. Así que voy a comenzar.

Hace unas semanas se celebró en Sevilla la segunda parte del curso Sobre capital y territorio (de la naturaleza del espacio... y del arte) organizado por el programa UNIA arteypensamiento de la Universidad Internacional de Andalucía¹, grupo de trabajo e investigación con el que colaboro en la actualidad. En una de las conferencias, David Harvey, profesor emérito de Antropología en la City University of New York (CUNY), que ha enseñado Geografía y Urbanismo en Oxford y Baltimore durante más de treinta años y es autor de libros como La condición de la posmodernidad o Espacios del capital. Hacia una geografía crítica², comentó que el tipo de ciudad que queremos hacer tiene que ver con el tipo de personas que queremos ser y con los valores que deseamos vivir. Harvey citó a Robert Ezra Park³, uno de los fundadores de la sociología urbana de la Escuela de Chicago: “La ciudad ha sido descrita como el hábitat natural del hombre civilizado. En la

ciudad, el hombre ha desarrollado la filosofía y la ciencia, y se ha convertido no sólo en un animal racional sino también en un animal sofisticado. La ciudad y el entorno urbano representan para el hombre la tentativa más coherente y, en general, la más satisfactoria de recrear el mundo en que vive de acuerdo a su propio deseo. Pero si la ciudad es el mundo que el hombre ha creado, también constituye el mundo donde está condenado a vivir en lo sucesivo. Así pues, indirectamente y sin tener plena conciencia de la naturaleza de su obra, al crear la ciudad, el hombre se recrea a sí mismo. En este sentido, podemos concebir la ciudad como un laboratorio social". Por tanto, el modelo de desarrollo urbanístico y de organización territorial que una sociedad emprenda, refleja y condiciona el tipo de individuo que dicha sociedad construye.

Harvey también recordó que esta estrecha relación entre urbanización y civilización ya fue sugerida por numerosos filósofos y escritores del siglo XIX, como Friedrich Engels⁴ o Georg Simmel⁵. A su juicio, un elemento que ha jugado un papel esencial en la configuración de la ciudad contemporánea ha sido el "problema de la acumulación y reubicación de los excedentes de capital". En el sistema capitalista, si se quiere ser competitivo, una parte considerable de los beneficios que se obtengan de la realización de una actividad económica, se tiene que reinvertir en expandir la producción. "Sólo así", precisó Harvey, "se garantiza la supervivencia del sistema y el capitalista puede seguir siéndolo". No hay que olvidar que este modelo económico sólo puede subsistir si mantiene un crecimiento progresivo de la producción, entrando en una especie de

espiral vertiginosa de la que no puede escapar.

En este sentido, no podemos pasar por alto que las grandes cuestiones del arte y la cultura no deben estar exentas de un análisis crítico con respecto a cómo funciona la economía en su conjunto y como repercute en la organización de la sociedad. Cada acto individual o acción colectiva son responsables del mundo en el que vivimos y, por tanto, detrás de cualquier hecho existe una responsabilidad política.

Toda iniciativa promovida por el Estado o financiada con recursos públicos debe contribuir a la mejora integral de los ciudadanos y, en consecuencia, al avance de la humanidad. En este sentido, debiera ser una síntesis equilibrada entre servicio público y excelencia individual, democracia social y desarrollo económico, igualitarismo y riqueza. Debe estar al servicio del progreso humano, atenta a las necesidades del mercado y de la economía, también imprescindibles para la mejora de la vida, pero nunca supeditada a sus directrices. Tal y como señaló, a propósito de la Universidad Norteamericana, el economista John K. Galbraith en su libro *El nuevo estado industrial*: "La Universidad, además de ser refractaria a los patronos autoritarios, considera la empresa como una institución social y el desarrollo no se debe definir tan sólo en términos económicos".

Frente a la consigna postmodernista de que tras las imágenes y las formas no hay ideología, otros pensamos que en términos de ética cultural no vale todo para cualquier fin. Para ilustrar mejor esta confirmación del peligro que puede acarrear

la utilización "sin compromiso" de la cultura de la imagen, me viene a la memoria una célebre frase de J. L. Godard: "Un travelling es siempre una cuestión moral" o el comentario de Edward Said: "Si la cultura en todas sus manifestaciones - literarias, artísticas- trata "solo" de la representación formal, entonces resulta que las representaciones y las actividades de las artes y las letras son esencialmente ornamentales y, como máximo, poseen rasgos ideológicos de carácter secundario".⁶

La cultura y el arte son, por tanto, parte de un ecosistema económico, social y político complejo y cualquier reflexión sobre su futuro debe asumir que, tanto las prácticas culturales institucionales, como las originadas en las dinámicas independientes de la sociedad civil, deben insertarse en un concepto de ciudad integradora, sostenible y solidaria, capaz de hacer visibles sus antagonismos. En el libro *La apuesta invisible. Cultura, globalización y crítica social*, Antonio Méndez Rubio comenta que: "La condición de la cultura es entonces crítica, de ensamblaje de un nuevo modelo social y, en este marco, los dispositivos culturales podrían ser un ámbito de actuación prioritario para proyectos alternativos, cuya condición crítica tendría que pasar necesariamente por el intento de des-montar y re-montar el modelo hegemónico de sociedad. La cultura será entonces, no meramente un ente ideal sino un modo de actuar y de vivir".⁷

Hace unos días en un encuentro sobre "innovación y creatividad" respondí de este modo a la pregunta sobre el significado de ambas palabras: "[...] todo aquello que abre una posibilidad al

"extrañamiento" como espacio regenerador, como lugar para lo inédito, para la invención de todo tipo de procesos de vida, para la modificación de los códigos y los lenguajes impuestos por la costumbre y la rutina. Todo aquello que produce vida, en el sentido biopolítico: desde la modificación de los roles masculino/femenino, pasando por las nuevas prácticas del cuerpo en las políticas queer, o transexuales. Todo aquello que supera la historia que nos han contado y que hemos asumido como original y verdadera, es decir lo que modifica los relatos hegemónicos, como las prácticas antirracistas o anticoloniales. Todo aquello que nos proponga narrativas inusitadas para que las próximas generaciones las puedan incluir en su recorrido sentimental. Invenciones ecopolíticas que contemplen la relación consciente entre los objetos y la vida que queremos vivir. En fin, propuestas eficaces para el porvenir, pensadas desde la ética del futuro y no desde la pulsión urgente del presente. Nuevas cartografías para la imaginación, nuevos mapas para los viajes interiores que nos permitan compaginar la poética con la política, la ética con la estética".

Frente a esta concepción de la cultura para los sujetos y no para los objetos, lamentablemente, la dinámica de competencia entre las ciudades actuales está conduciendo a una carrera sin fin por conseguir los "objetos/equipamientos" más grandes, los más espectaculares, o los festivales y eventos más costosos, reduciendo a los habitantes a meros consumidores sin capacidad de participación y muchos menos de intervención. Es decir, a una práctica de política cultural totalmente despolitizada, donde la crítica brilla por su

ausencia, subsumida en un proceso acelerado de "festivalización", cuyo marco de representación habitual suelen ser los innumerables e innombrables festivales, eventos, bienales, celebraciones, conmemoraciones y museos de moda. En definitiva, una inusitada explosión institucional de actividades que prima, sobre todo, una concepción del público como turista, visitante, consumidor, siendo el número de asistentes el único baremo populista que se tiene en cuenta y olvidando la cultura como fuente de negociación y confrontación con la realidad impuesta.

En esa carrera desaforada que las ciudades han emprendido por situarse a la cabeza de los rankings, se están desarrollando políticas de grandes inversiones urbanísticas y monumentales a las que se dirige el excedente de capital para la construcción de nuevos proyectos, en muchos casos, innecesarios. El mundo se convierte así en un gran proyecto de urbanización global con grandes competencias entre metrópolis que discuten sobre los mismos argumentos y con las mismas excusas. Se trata de atraer capital y por tanto de mantener el clima empresarial en una encarnizada lucha interregional basada en la misma retórica publicitaria: desarrollo de la cultura o de las industrias del conocimiento y de la innovación. A ello se añaden, evidentemente desde la demagogia vacua, la sostenibilidad, las ciudades ambientales y un sinfín de epítetos, casi todos ellos vacíos de contenido.

Todo esto ha provocado una gran "competencia interurbana" puesto que, la prioridad de la política urbanística es el crecimiento económico y el

desarrollo de nuevas posibilidades de negocio, de modo que se ha sustituido el enfoque gestor y regulador característico del urbanismo Fordista-Keynesiano por un enfoque empresarial y proactivo, que subordina los objetivos sociales a la lógica de la competitividad.

Según Harvey, esta política urbanística está sirviendo para que el poder económico solucione el problema de la "reubicación de los excedentes de capital" y mantenga el ritmo de crecimiento progresivo de la producción que la lógica "competitiva y devoradora" del capitalismo exige.

Uno de los casos más destacados es Bilbao, ciudad que en poco más de diez años se ha convertido, parafraseando a Ariella Masboungi, en la "nueva meca del urbanismo internacional".⁸ De hecho, su proyecto de regeneración urbana se presenta con frecuencia como modelo a seguir por otras ciudades industriales intensamente afectadas por la crisis del fordismo. Según Arantxa Rodríguez, autora del artículo "Innovación, competitividad y regeneración urbana. Los espacios retóricos de la ciudad creativa en el nuevo Bilbao", reproduce un modelo de planificación de ordenación general del territorio en el que el urbanismo se concibe como una "herramienta de marketing" que intenta propiciar el crecimiento económico (atrayendo nuevas inversiones y/o consumidores). Un urbanismo especulativo que sólo busca una "regeneración física, morfológica, de diseño", priorizando lo económico sobre lo social y entendiendo la ciudad como un producto que hay que vender y consumir y no como un espacio que hay que construir y habitar. Este modelo de

política urbanística se ha articulado en el caso específico de Bilbao en torno a una serie de infraestructuras y de "proyectos banderas" diseñados por "arquitectos estrellas" (Arata Isozaki, Norman Foster, Santiago Calatrava, Rafael Moneo, César Pelli, Jean Nouvel, Tadao Ando, Zaha Hadid, Frank Gehry).⁹

Otro paradigma europeo de ciudades espectáculo que también se ha constituido en modelo es Barcelona. Hace unas décadas viajar allí suponía encontrarse con una ciudad cosmopolita; pasear por sus calles significaba sumarse a un mundo de inesperados contrastes, reconocerse igual entre diferentes. Barcelona era un espacio abierto al mundo, lleno de vida y pulsión creativa; la representación fiel del cosmopolitismo universal que se enfrenta –según Ulrich Beck– al internacionalismo relativista que todo lo uniformiza impidiendo la expresión radical de la heterogeneidad.¹⁰

Parafraseando a Santiago López Petit, filósofo, militante barcelonés, acérrimo defensor del "querer vivir contra la vida que nos obligan a vivir"¹¹, se puede decir que Barcelona está atravesando el final de una época. El entusiasmo con el que sus habitantes se identificaban con la capital catalana ha desaparecido, y se ha pasado de creer habitar en la mejor ciudad a la afirmación de que es imposible vivir en ella. El "modelo Barcelona", la mejor marca turística, ha triunfado pero para hacerlo ha tenido que expulsar la vida. De hecho, la ciudad internacional, uniformizada por el barniz de la diversidad turística, se ha adueñado del centro para arrojar el cosmopolitismo de la pluralidad

a la periferia o a los laterales de los núcleos principales.

Dean MacCannel, profesor de Diseño Medioambiental y Arquitectura del Paisaje en la Universidad de California, ha escrito que la aparición del turista, como un nuevo sujeto moderno, altera de raíz la organización de las ciudades y explica la necesidad de construir objetos arquitectónicos y espacios urbanos desalojados de vida para esos nuevos habitantes efímeros.¹² En el mismo sentido, Roland Barthes, cuando se refería al "centro vacío" ya nos advertía que las guías turísticas tienden a borrar toda humanidad en favor de la monumentalidad.¹³

Mientras las autoridades y técnicos de Barcelona se pelean con Dubai, Shangai y otras ciudades del mundo, que quieren recoger su legado para convertirse en las nuevas mecas del turismo internacional, los habitantes de la ciudad se lamentan de las dificultades para acceder a una vivienda digna, de los problemas de circulación y acceso al centro urbano, de las condiciones e inseguridad del transporte público, de la precariedad de la red eléctrica, del deterioro de los servicios públicos. L*s ciudadan*s afectados se rebelan contra el éxito y reclaman que se altere el orden de prioridades para atender más el malestar social y menos los intereses del capital que, obsesionado por un crecimiento desmedido, sólo responde a la necesidad de acumular beneficio.

Definitivamente, la arquitectura y el urbanismo contemporáneos se han convertido en el nuevo paradigma de la modernidad y sus "arquitectos

estrella” en los grandes creadores de nuestro tiempo. Sus apellidos, repetidos una y otra vez hasta la saciedad, se han sumado a esa retahíla de nombres propios que puebla el universo de los “genios individuales” y camufla la innumerable nómina de excelentes arquitectos discretos, creadores anónimos y, en muchos casos, simples ciudadanos con capacidad de invención, que son el sustrato real de la vida creativa y la innovación social.

Ahora, los mecenas ilustres, casi siempre vinculados a grandes firmas empresariales, buscan en la arquitectura marcas de prestigio para sus clientes; y muchos Estados, en sus diferentes niveles de competencia administrativa, remedio paliativo para sus ciudadanos. En definitiva, la panacea visual que alimenta el espíritu de los humanos y “el capital simbólico” que se suma al “capital financiero” del progreso económico. La cultura es la excusa perfecta para justificar este maridaje entre arquitectura, poder económico y política. Esta práctica olvida que los procesos creativos y las experiencias generadas desde las redes ciudadanas son, a la larga y a pesar de su complejidad, mucho más eficaces para el desarrollo social y la igualdad de oportunidades, base de un auténtico progreso integral de la ciudadanía.

Luc Boltanski y Eve Chiapelle dicen que “para construir una ciudad por proyectos y conexionista se precisaría del encuentro de diversos actores con lógicas de acción diferentes. Es necesario, en primer lugar, la existencia de una crítica tenaz e inventiva. Las dinámicas ciudadanas y los movimientos sociales, con mayor capacidad de análisis y opinión, podrían constituir su embrión para que

ejerzan una presión constante sobre los representantes políticos y sobre los funcionarios de alto nivel. La condición de cualquier acción reformista depende también de la participación de funcionarios, políticos y gestores empresariales lo suficientemente autónomos con respecto a los intereses capitalistas para darse cuenta de los riesgos de un ilimitado incremento de las desigualdades y de la precariedad o sencillamente para abrirse al sentido común de la justicia. Todos estos distintos actores son susceptibles de desempeñar un papel impulsor en la experimentación de nuevos dispositivos, de apoyar reformas y de poner su pragmatismo y su conocimiento de los engranajes del capitalismo al servicio del bien común”.¹⁴ En este sentido, la acción individual, reforzada en las estructuras sociales, es fundamental para el desarrollo de una crítica política capaz de confrontar modelos alternativos a las prácticas más hegemónicas.

En una conversación con Asier Mendizabal, destacado artista vasco reclamado en numerosas muestras del circuito internacional, éste me comentó que se encontraba, de nuevo, en una encrucijada, debido a que tenía muchas dificultades para responder, de manera coherente, a la enésima oferta que recibía para realizar una exposición. En este caso el dilema era mayor porque esa invitación le llegaba del Museo Guggenheim Bilbao, que quería volver a presentar en sus salas una muestra de artistas vascos de la mano y la inteligencia de Rosa Martínez, experta en estos menesteres del marketing cultural y exhibicionismo artístico. Hablamos, largo y tendido, sobre esa situación inestable en la que se

encuentra el artista cuando se ve avocado a enfrentarse a las prácticas hegemónicas, cuando las ofertas que reciben no son compatibles con los propios deseos que muchas veces reclaman otros momentos y condiciones para presentar las obras. Es decir, muy pocas veces coincide deseo con contexto y necesidad con oportunidad. La situación precaria del artista, como la de muchos trabajadores cognitivos y creativos, determina su fragilidad y, en consecuencia, su condición de “ultimo de la fila” en el espectáculo de la cultura artística y en la jerarquía de las decisiones.

Unos minutos antes de que compartiera estas reflexiones con Asier, leía un breve texto de Txomin Badiola, “La excepción necesaria”, en el que a propósito de la exposición que el Museo Jorge Oteiza de Alzuza (Navarra) organizó para recordar su presencia en la Bienal de Sao Paulo de 1957, comentaba que quizás Oteiza fuera una flagrante excepción. Al final del texto afirmaba que “ahora quizá sea un buen momento para reflexionar sobre el trajín expositivo al que muchos artistas contemporáneos se ven abocados. Las exposiciones, sometidas a una regularidad profesionalizada, burocrática y respondiendo la mayoría de las veces a compromisos externos y no a verdaderas e íntimas necesidades comunicativas, en numerosos casos han acabado por convertirse en respuestas rutinarias y convencionales”.

Desde mi punto de vista esta es la situación en la que nos encontramos: el predominio de un modelo cultural basado sobre todo en la espectacularización de la producción subjetiva,

en la banalización de los discursos, la descontextualización de las obras y su consiguiente mercantilización.

Como ya he comentado, la proliferación de museos, centros de cultura contemporánea y acontecimientos artísticos -léase bienales, ferias, conmemoraciones, capitales culturales- tiene que ver, sobre todo, con una visión utilitaria de la cultura, en la que ésta funciona, en gran medida, como escaparate para el consumo pasivo -o activo para los que dispongan de recursos-, elemento de promoción turística, reforma urbana o abierta propaganda política y no como un medio de auténtica construcción de lo social.

En noviembre de 2006, finalizó la segunda BIACS (Bienal de Arte Contemporáneo de Sevilla) que bajo el epígrafe de “Lo Desacogedor. Escenas fantasma de la sociedad global” y dirigida por el que fuera Director de la Documenta 11 en el 2002, Okwui de Enwezor, no tuvo ningún reparo en plantear cuestiones como la guerra, el hambre, la enfermedad o la muerte en un esquema de representación convencional que reprodujo hasta la última consecuencia los clichés del internacionalismo artístico más convencional; la monumentalización de la experiencia estética; la construcción de espacios “fascinantes” que desarrollan estrategias de seducción y alienación del espectador; la anulación de cualquier posibilidad de interacción que no pase por la simple contemplación pasiva, descontextualizada (no me refiero a la contemplación como una de las maneras tradicionales de acceso al conocimiento, mediante la reposada interpretación y análisis de las formas);

la neutralización de la crítica –el intento reiterado de sofocamiento de la PRPC (Plataforma para la reflexión de Políticas Culturales)¹⁵; y por supuesto la ocultación y negación de todo tipo de información y documentación que permita una mutación en los comportamientos de los ciudadanos y su relación con las obras presentadas. Esta es la manera habitual de proceder cuando las exposiciones obedecen a intereses institucionales y no a las necesidades reales de los artistas.

Afortunadamente las cosas están cambiando. La autoridad académica e institucional empieza a tambalearse cuando muchas redes de ciudadanos comienzan a organizar(se) su propia información. El fenómeno de la web 2.0 no es sino la punta de iceberg de todo un nuevo sistema de comunicación que constituye una alternativa autogestionada por los propios ciudadanos. Esta manera de entender la comunicación horizontal entronca fundamentalmente con la filosofía del hackerismo y del media activismo en general.

Están apareciendo nuevas estructuras de organización del saber que se construyen a partir de tecnologías abiertas, de software libre, prácticas de comunicación trasversales que se oponen a una visión unitaria, centralizada, colonialista, jerarquizante del mundo, apoyándose en una visión múltiple, cambiante y descentralizada. Renovados sistemas de relación y nuevos marcos socio económicos están obligando a modificar tanto las estructuras culturales del ámbito público como otras vinculadas a las industrias culturales, que se están planteando cambios sustanciales en sus modelos de negocio, aún basados en el control del

objeto material (el libro, el disco, el objeto artístico). Tanto es así que, al margen de jerarquías académicas o de obsoletas autoridades, estas nuevas redes actúan desde estructuras sociales y participativas que sustentan el entramado complejo de la red y piensan las nuevas herramientas de producción, almacenamiento y distribución de los conocimientos en base a conexiones de interacción que se plantean su trabajo en el marco general del dominio público y la democratización de los saberes universales, lo que Boris Groys denomina “espacio profano” y que se presenta como paradigma de la heterogeneidad y diversidad frente a la homogeneidad y selectividad del archivo clásico y los modelos tradicionales de representación.¹⁶

En la experiencia de este nuevo tejido hay indicios de un posible proceso de emancipación y autonomía frente a la estandarización de los medios de representación convencionales. El reto es saber si podremos mantener nuestros saberes en el ámbito del dominio público y universal o permitiremos que ese conocimiento sea reducido a transacciones económicas convirtiéndose en un bien escaso.

Entre aquella primera conversación con Asier Mendizabal y la lectura del texto de Txomin Badiola, me llamó Juan Luis Moraza, otro artista vasco. El Museo Guggenheim Bilbao, preocupado por el efecto negativo que la propuesta expositiva de Rosa Martínez había producido entre los artistas seleccionados o no, la crítica y algunos elementos de la gestión cultural, le solicitaba ayuda para que corrigiera, como fuere,

los eventuales efectos secundarios que aquella exposición fuera a causar. Le propone que realice un ejercicio pedagógico, casi titánico, para intentar presentar de otra manera las mismas cuestiones que se solicitan a la comisaria y que, por lo que parece, ésta no puede –o no sabe- resolver tal y como cabría suponer. Es decir, esperan de la inteligencia de Moraza que se contextualice la exposición, se le dé sentido, construya discurso y contribuya a una lectura crítica de la realidad que se trata de analizar. Como él mismo dice, que presente las condiciones de interpretación, los contextos de producción, genealogías, referencias y evoluciones.¹⁷ Es decir, todo aquello que se le presupone a una exposición de estas características. J.L. Moraza, ante la ambivalencia de la situación y consciente de la dificultad de la tarea, acepta el reto. Piensa que no debe desaprovechar esta oportunidad que le permite establecer unas reglas de juego diferentes con respecto al patrón y a sus programas de futuro. Y cree que puede ser una ocasión para sustituir la habitual sensación de inexorabilidad, frustración y sospecha que produce la política cultural del Guggenheim, por una complicidad que, según él, beneficiará al clima cultural y al futuro desarrollo del arte.

Para llevar a cabo una modificación de las habituales condiciones de producción, Moraza solicita la colaboración y la complicidad de todos los artistas vascos, historiadores, críticos y gestores para recoger mucha información concreta. Envía un cuestionario que debemos rellenar para sumar, entre todos, materiales que le permitan confeccionar un banco de datos sobre el que actuar. Es decir, organiza una cadena de mediación en el

proceso de producción y reproducción. Pretende crear un gran archivo informativo de la realidad actual del arte vasco para, a partir de su acumulación, análisis y posterior edición, reordenación o reinterpretación, generar una muestra de índole documental que intente una articulación proyectiva del arte moderno y contemporáneo del País Vasco.

En cierto modo, se trata de editar la memoria, rescribir la historia, a la manera en la que lo hace el artista andaluz Pedro G. Romero en su Archivo F.X.¹⁸ Este archivo, que en sí mismo se presenta como una obra en proceso, propone una metodología de trabajo que va más allá de los modelos de producción cultural convencionales. Se establece como una manera diferente de engarzar la compleja estructura institucional que lo sustenta con el artista, que se convierte en un eslabón fundamental de la producción de su trabajo. Se organiza una maquinaria -Pedro G., más de una vez, se ha definido como escultor y productor de máquinas- que permita trabajar sobre contextos diversos -el Archivo se desplaza-, en circunstancias variables -la participación institucional se diversifica según las necesidades de cada lugar donde se presenta-, con metodologías que se adaptan a cada estación del recorrido o cada capítulo de la narración -talleres, seminarios, conferencias, publicaciones, conciertos, performances, materiales audiovisuales- y, por supuesto, con una vocación permanente de acumulación de experiencias, prácticas artísticas diferenciadas, sociales y políticas de relevancia. De esta manera, el concepto “exposición”, que suele ser reducido a una simple presentación, limitada

en el espacio y tiempo determinados por la institución, se transforma en un enunciado discursivo que propone una realidad fragmentada, imposible de abarcar si no se plantea su análisis desde la capacidad del espectador para “montar” su propia interpretación, desde perspectivas diferentes y nunca desde la totalidad. El espectador, el público, pasa a ser parte activa del relato, de la maquinaria de efectos que se trata de construir y se desdibuja en una pluralidad de públicos- sujetos activos- que permiten reinterpretar los resultados de la experiencia en un proceso continuo de crítica que, a su vez, en una progresión dialéctica, es incluida en el devenir del proyecto. Es decir, actor no solo espectador.

¹UNIA artepensamiento:

www.unia.es/artepensamiento

² David Harvey: La condición de la posmodernidad: Investigación sobre los orígenes del cambio cultural, Amorrortu Ediciones, 1998; Espacios del capital: hacia una geografía crítica, ed. Akal, 2007.

³ Robert Ezra Park: La ciudad y otros ensayos de ecología urbana, ed. Serbal, 1999.

⁴ Friederich Engels: La situación de la clase obrera en Inglaterra (1845), Buenos Aires, ed. Futuro, 1965.

⁵ Georg Simmel: “La metrópolis y la vida mental”, Revista de Estudios Culturales Urbanos, 2005.

⁶ Edward Said: Representaciones del intelectual, ed. Paidós Ibérica, 1996.

⁷ Antonio Méndez Rubio: La apuesta invisible. Cultura, globalización y crítica social, ed. Montesinos, 2003.

⁸ Ariella Masbouni: “Bilbao. La Culture comme projet de ville - Bilbao, la cultura como proyecto de ciudad”, Coll. Projet Urbain, n°23, Septembre 2001, Paris, ed. Ministère de l'équipement des transports et du logement, Direction Générale de l'urbanisme de l'habitat et de la construction.

⁹ Arantxa Rodríguez: “Nuevas políticas urbanas para la revitalización de las ciudades en Europa”, Estudios

territoriales n° 129, 2001, ed. Ciudad y territorio: “Continuidad y cambios en la revitalización del Bilbao metropolitano”, Revista vasca de economía, ed. Ekonomiaz.

¹⁰ Ulrich Beck: Libertad o capitalismo. Conversaciones con Johannes Willms, ed. Paidós Ibérica, 2002.

¹¹ Santiago López Petit: Amar y pensar. El odio de querer vivir, ed. Bellaterra, 2005.

¹² Dean MacCanell: El turista. Una nueva teoría de la clase ociosa, ed. Melusina, 2003; Lugares de encuentro vacíos, ed. Melusina, 2007.

¹³ Roland Barthes: El grado cero de la escritura: Seguido de nuevos ensayos críticos, ed. Siglo XXI, 2000.

¹⁴ Luc Boltanski/Eve Chiapelle: El nuevo espíritu del capitalismo, ed. Akal, 2002.

¹⁵ e-sevilla.org: Plataforma para la reflexión de políticas culturales.

¹⁶ Boris Groys: Sobre lo nuevo. Ensayo de una economía cultura, ed. Pre-Textos, 2005.

¹⁷ Juan Luis Moraza: Incógnitas (Cartografías del arte contemporáneo en Euskadi) Un ensayo, ed. Museo Guggenheim Bilbao, 2007.

¹⁸ Pedro G. Romero: www.fxysudoble.org

Público para el arte/ Arte para el público

Gabriel Pérez-Barreiro

Todos aquí concordamos con que el arte y la educación tienen algo que decir. A todos, así parece ser, nos gusta la idea de una bienal pedagógica. Hasta aquí, todo bien, pero ¿qué precisamos para que esto se realice? ¿Cuáles son los pasos a seguir y cómo sabremos si llegamos o no? Voy a intentar repensar algunas de estas preguntas, trayendo observaciones sobre el proceso de la 6ª Bienal del Mercosur, hablando, claro, a partir del punto de vista de la curaduría.

En primer lugar me gustaría preguntar ¿por qué generalmente las bienales no son lugares propicios para la educación? Podríamos decir que desde la invención de la bienal, hace más de un siglo, en Venecia, el modelo es competitivo, con énfasis en el producto y en el espectáculo. Si ya no se suele dar premios en la mayoría de las bienales y si el modelo de representaciones nacionales está en extinción, aún tenemos, en muchos casos, un modelo de espectáculo y diversión y un énfasis en el producto y no en la comunicación con el gran público que frecuenta estos eventos. ¿Por qué? parte de la respuesta está relacionada a cómo se ha conformado el circuito de arte contemporáneo y las bienales en los últimos 15 años. Vivimos en la era de las bienales, en la cual cada vez más lugares adoptan una bienal, ya sea para competición regional, ya sea para turismo o

por otros motivos. Poquísimas bienales surgen únicamente como proyectos culturales y considerando la enorme inversión que representan, llega a ser extraño que sea un modelo tan popular con un retorno tan pequeño para la mayoría de las personas que las visitan y los colaboradores que las apoyan. Después, pensando en el carácter esporádico y temporal del modelo bienal, no es muy cuestionado el impacto que pueda tener en una sociedad, o qué retorno pueda generar más allá de lo temporal, de lo económico o de lo competitivo. Luego, las bienales ya son tantas y el mundo tan globalizado que llegan a poder definir su público meta por una extraña redundancia: las bienales son hechas para las personas que visitan bienales. Esto me recuerda la frase de James Joyce: una nación son las mismas personas viviendo en un mismo lugar. Ya existen muchas personas que visitan algún evento bienal o feria de arte por lo menos una vez por mes. A pesar de la distancia entre los lugares (Kassel, Venecia, Nueva York, San Pablo, Miami, etc.), casi se conforma como un único país, llamado país 'Bienal', en el cual vamos a ver a las mismas personas conversando sobre las mismas cosas, leyendo las mismas revistas y hospedándose en los mismos hoteles. De esos habitantes del país Bienal también vienen, claro, los curadores de las bienales que toman el desayuno con los dueños de las galerías que representan a los artistas que son coleccionados por los coleccionadores que están tomando el mismo desayuno. Entonces, se va conformando un perfecto sistema circular de referencias, prioridades e intereses en común. Claro que a veces, aparece una propuesta para un cambio radical de modelo, como puede ser la propuesta para el 6ª

Manifesta en Chipre, presentada por Antón Vidokle en este simposio.

Ahora podemos pensar en el propio modelo curatorial. La inmensa mayoría de las exposiciones de arte contemporáneo y el 99% de las bienales, utilizan el modelo de exposición colectiva temática. En estas exposiciones, el curador elige un tema, generalmente algún tema serio sobre la vida contemporánea, pero con un toque poético (pues somos, al final, gente del arte), y va eligiendo artistas y obras que dicen algo sobre este tema. No voy a decir que no existe quien haga de este ejercicio algo interesante, pero en varios casos el resultado es; o una exposición colectiva general de un grupo de artistas para el cual el tema no sirve más, o una colectiva predeterminada en la cual todos parecen estar diciendo exactamente lo mismo, sólo que con acento diferente. La pretensión de que una exposición de arte vaya a iluminar los problemas políticos y sociales de nuestro mundo es casi tan exótica como la idea de que los artistas producen su obra para ilustrar conceptos curatoriales. Creo que, en esta situación, estamos frente a un gran error si pensamos que temáticamente el arte nos va a decir algo, que el arte es declarativo, unidimensional y que precisa de un gran discurso previo para poder ser leído o poder ser útil.

La necesidad de estructurar las muestras con temas, también ha generado, inevitablemente, ciertas *prácticas* artísticas para servir a este modelo. Tal vez el más notorio es el que llamo de nuevo género de “about” art, o “sobre” arte. Este es un arte que se agota cuando el artista comienza una frase con

las palabras “mi arte es sobre...”, “my art is about...”. Este fenómeno es más común en Estados Unidos y en Europa, donde llegan a existir varios cursos para enseñarle al artista qué decir cuando un curador o crítico visita su atelier. Evidentemente, esto es resultado de la sobresaturación de información en el campo artístico: la aplicación de una lógica de marketing para poder resumir al máximo la propuesta de una obra para preparar su consumo por un sistema voraz que precisa palabras cortas para articular sus frases.

Y ahora, vamos a pasar a la parte de la comunicación con el público. Si estamos de acuerdo en que una exposición es una oportunidad para la comunicación, debemos prestar atención en cómo y dónde esta comunicación puede darse. Creo que uno de los temas fundamentales es que generalmente pensamos en obra de arte y público como fuerzas opuestas, como dos partidos, uno contra el otro, cada uno procurando la extinción del otro. Es como si, al atender el público, fuéramos a estropear la obra, o si al atender la obra, fuéramos a negar el público. Con esta lógica, hay casos en los cuales ninguna información ni ayuda es dada, siguiendo un supuesto interés en la “autonomía” de la obra de arte, una idea modernista que aún es determinante en el sistema del arte contemporáneo; por otra parte, hay un populismo por el cual el público es considerado idiota, pero un idiota que precisa ser atendido dentro de su condición de idiota, simplificando al máximo la complejidad de la obra. Para dar un ejemplo de este último punto, en innumerables museos americanos existe un programa muy popular llamado

“Treasure Hunt” o “búsqueda del tesoro”. En este programa, al público –niños y adultos– se lo invita a recorrer el museo a gran velocidad en procura de detalles en las obras: un sombrero rojo, un vaso de agua, o incluso, como un caso que he visto, un número en la ficha. Es difícil imaginar una forma más superficial de visitar una exposición, con prisa, ánimo de competición y una mirada sólo volcada a encontrar iconografía simple. Esta voluntad de construir la apreciación del arte sólo a partir de lo conocido y de lo banal es uno de los grandes problemas de la educación artística. En estos casos, el arte es colocado como enemigo del público, así como el público muchas veces es pensado como enemigo del arte.

La gran pregunta, entonces, sería si es posible armar una política de comunicación y educación a partir del arte mismo, pero una política que se dirija al público y no que lo aleje. Para ello, tendríamos, en primer lugar, que creer más en la obra de arte, no como *container* puro y perfecto de significado en el sentido modernista (en el cual, bastaría colgar cuadros en el espacio público para que la vida de la humanidad se volviera inmediatamente mejor), sino entendiendo el arte como un proceso pedagógico en sí. Quiero decir que podemos pensar que las preguntas que una obra genera son válidas e interesantes por sí mismas y que si la obra está, como mínimo, bien realizada, la propia obra puede encaminar esas preguntas. Colocar esa responsabilidad de comunicación en la obra de arte precisa, desde mi punto de vista, cierto cuidado con las condiciones en que la obra se observa. En la 6ª Bienal, la solución fue aislar las obras lo máximo posible en la museografía,

intentando darle a cada una un espacio y tiempo propios. Intentamos limitar al máximo la cacofonía que generalmente recibe el visitante de bienales o ferias. Cuando hay interacción entre obras, como, por ejemplo, en la exposición *Conversas*-y porque los propios artistas escogieron ese diálogo entre obras-, ese diálogo tiene, también, su propio espacio. Esas mini-exposiciones de *Conversas*, por ejemplo, pueden ser vistas como pequeños ejercicios pedagógicos porque piden una lectura de la obra a partir de otras obras, y no de temas predeterminados. En la exposición Zona Franca, los trabajos son aislados uno a uno justamente para poder crear las condiciones y tiempo para una mirada crítica.

Con esto no quiero decir que el arte sólo precisa de visualidad y presencia para manifestarse. Está claro que el arte contemporáneo generalmente precisa informaciones fuera de la propia obra para poder entrar en su problemática (una vez más, pensar lo contrario es aceptar inconscientemente el paradigma modernista), y esas informaciones pueden ser colocadas de la forma más objetiva posible para ayudar en la lectura, no explicando la obra, sino dando puntos de entrada, puentes entre el público y la obra. En la 6ª bienal, se agregó un mecanismo más en la estación pedagógica. En ésta, el propio artista coloca alguna intención textual para viabilizar un proceso en el cual el público puede generar una opinión crítica sobre cómo el artista ha conseguido colocar ese problema en su obra. Nuevamente, no es una explicación de la obra, sino una invitación para comenzar a pensar la obra como un proceso, como problema, y no como producto.

Ahora quiero traer la discusión de la metáfora de la tercera margen del río, la metáfora central de la 6ª Bienal del Mercosur. Para quien no lo sabe, "*A terceira margem do rio*" es el título de un cuento del autor brasileño Guimarães Rosa, en el cual un señor que vive frente a un río con su familia decide, sin explicación, construir una barca y vivir en el centro del mismo. Con el tiempo, todos se acostumbran a este alejamiento y a ese juego de miradas, y la barca se vuelve la tercera margen de ese río.

Esta metáfora, para mí, indica varias cosas: por una parte, habla de la capacidad del pensamiento crítico en crear una tercera alternativa donde antes existían apenas dos. O sea, si el mundo siempre genera oposiciones binarias: bien/mal, izquierda/derecha, social/formal, etc., el pensamiento crítico viene a crear un tercer lugar, sin aceptar esta lógica reduccionista. El artista hace algo similar en la creación de un nuevo trabajo, negociando entre lo que ya existe como lenguaje y sus intenciones.

Sin embargo ¿cómo podemos aplicar esta metáfora para hablar sobre el público de arte? Si aceptamos que una obra de arte es una materialización de intenciones del artista, entonces la idea no es tanto una "apreciación" de la obra sino un uso de la obra para poder viajar en esa intención. Ya estamos hablando de una situación de diálogo activo y no de transmisión pasiva. Y si lo tomamos en serio, es tan importante el espectador como el autor. Claro que esto ya es conocido a través de la filosofía de Foucault y de tantos otros, en que el espectador es también autor, pero pocas veces es colocado en práctica.

La tercera margen es donde podemos pensar la comunicación entre el público y el artista. Si pensamos en la imagen de alguien mirando una obra de arte cualquiera, ¿que está sucediendo?, ¿dónde está el contenido? Creo que no está ni en la obra de arte, que precisa del espectador, ni en el espectador, que precisa de la obra de arte. En realidad, es en el espacio *entre* los dos que la comunicación se genera, en ese espacio aparentemente vacío. La obra es una margen y el espectador otra. Los dos precisan ser valorizados para crear la posibilidad de la tercera, una margen que es temporal, activa, crítica y por ello, profundamente pedagógica.

Ideas para el archipiélago

Ted Purves

Octubre 2007

Mientras escribo este texto, estoy pensando en un video. Un video que he visto muchas veces con mi familia, con mis alumnos y también solo. El video se llama “Tugaliaq”, que puede ser traducido de la lengua inuit como “Bloques de hielo”. Cuenta la historia de una comunidad del pueblo inuit en el Archipiélago Ártico Canadiense que, en un día cualquiera de 1944, decide construir un iglú y un rancho de barro. La película acompaña a la comunidad en su trabajo de construcción y termina cuando la construcción está completa. Algunos minutos de película son dedicados a las canciones tradicionales y a los juegos de los niños en el hielo.

El video fue realizado por la productora Igloolik Isuma Producciones (*Igloolik Isuma Productions*), un grupo de producción independiente de la comunidad igloolik, localizada en una isla de la costa norte de Canadá. Originalmente el video fue elaborado para un programa de televisión, como uno de los 13 episodios de una serie llamada “Nunavut”, que significa “Nuestra tierra”. La Igloolik Isuma Producciones es una cooperativa de producción de videos que se localiza en Igloolik, una pequeña aldea del pueblo inuit, en el límite norte de la isla de Baffin. La cooperativa pertenece a los miembros de la comunidad, ellos son quienes la administran, operan las cámaras, escriben los

guiones, actúan y editan las películas. La cooperativa fue establecida en 1990 como la primera compañía de producción independiente de Canadá. Los inuits son dueños del 75% de la compañía, que fue fundada por Zacharias Kunuk, Paul Apak Angilirq, Pauloosie Qulitalik, y Norman Cohn; todos, excepto Cohn, nacieron en Igloolik. Es pertinente mencionar aquí la descripción de la misión del grupo, según consta en su estatuto: “elaborar productos de comunicación comunitarios (películas, TV y ahora contenidos para Internet) para preservar y fortalecer la cultura y la lengua del pueblo inuit; generar empleos y desarrollo económico en Igloolik y Nunavut; y contar historias auténticas sobre el pueblo inuit, para públicos inuits y no inuits de todo el mundo”¹.

Es importante saber cómo realizan sus producciones. Los guiones son elaborados a partir de entrevistas con las personas más viejas de la comunidad, que cuentan cómo era la vida en la época en que ellos estaban creciendo, o cosas que sus padres y familiares les contaban cuando eran pequeños. Los miembros más jóvenes tuvieron que, literalmente, reaprender las tradiciones de su propia cultura para interpretar los papeles y representar los guiones de la producción audiovisual. En el caso de “Bloques de hielo”, es importante hacer notar que la producción no sólo muestra una práctica tradicional verdadera siendo representada para las cámaras (lo que puede ser visto como un documental sobre artesanía), sino que también muestra personas de la comunidad que están reaprendiendo a construir un iglú y un rancho de barro. Se trata de habilidades que ya no existen más, pues Igloolik ya no tiene casas de hielo.

El objetivo principal de la Igloolik Isuma Producciones se basa en el intercambio de información de generación en generación a partir de la tradición de las historias orales que siempre estuvieron presentes en el grupo. Para nosotros, observadores que de lejos compartimos el intenso proceso de producción de los videos, la transmisión ocurre de una forma diferente, pero igualmente importante: en vez de ver algo producido simplemente para nuestro propio aprendizaje o interés, estamos viendo a otros en su proceso personal de aprendizaje, lo que nos es ofrecido para que podamos darle un sentido propio.

Esta pedagogía siempre me causa impacto en el momento en que estoy viendo el video. Partiendo de esta perspectiva, vale la pena también considerar otros aspectos de la estrategia de la productora Igloolik Isuma para comprender de forma amplia la naturaleza de esa pedagogía y su misión. “Bloques de hielo”, y casi todos los otros episodios de la serie, son transmitidos como programas de televisión, los cuales son exhibidos en las redes públicas canadienses y especialmente difundidos a través de redes emergentes de radiodifusión tribales en todo el norte de Canadá. Cuando son exhibidos ocasionalmente en exposiciones de arte y festivales de cine, el modo primario de su distribución es relativamente libre y pluralizado.

Este abordaje se combina con los esfuerzos más recientes de la productora Igloolik Isuma en difundir horizontalmente su método en vez de hacerlo de modo vertical a través de la divulgación de marcas. Así, surgen los aspectos más relevantes de su misión. Las “ramificaciones” horizontales

incluyen la creación del Centro de Video Tarriaksuk en 1991, que funciona como un espacio para clases de video y acceso a Internet en Igloolik. Tarriaksuk, a su vez, patrocinó la fundación de la Arnait Video Producciones (*Arnait Video Productions*), una compañía colectiva femenina que hace programas de televisión y películas de largometraje con enfoque en las experiencias e historias de las mujeres inuit. Además de estos productos, la organización colectiva también creó una oficina de teatro para jóvenes en conjunto con un canal canadiense de televisión por cable para producir noticieros y programas de actualidades. Los programas se transmiten a través de televisión por Internet con el objetivo de aproximar otras comunidades Nunavut a la gran variedad de programación en lengua inuktitut. La diversificación de la producción de la compañía en tantas y diferentes facetas ha complicado, tal vez, su *status* de “productora de arte”: es difícil “bientalizar” 300 programas de televisión del Ártico Canadiense. Sin embargo, esta diversificación ha servido tan solo para reforzar la misión original del proceso.

Una casa azul

Crucemos el Atlántico para visitar un programa que está en marcha en otra serie de islas. Esta zona se llama IJburg y se encontraba, hasta hace poco, bajo el nivel del mar, en las afueras de Ámsterdam. Fue planeada, dragada y aterrada para ayudar a resolver el problema de vivienda en la capital holandesa. Cuando esté pronta, este pequeño archipiélago cobijará a más de 45.000 personas.

Allí habrá tiendas, bancos y una escuela, y la conexión con Ámsterdam se realizará a través de una línea de tren eléctrico. El planeamiento es intenso y el futuro del desarrollo de IJburg está siendo trazado para los próximos 20 años de acuerdo a la cantidad creciente de personas que irán a vivir allí, y de la oferta de servicios que será necesaria cuando las expectativas poblacionales sean alcanzadas.

Desde hace algunos años, los Países Bajos vienen adoptando una política de incorporar recursos para el arte dentro del desarrollo público de grande y pequeña escala, y en este caso se concibió un plan original para un proyecto público de arte, inicialmente, por la artista holandesa Jeanne van Heeswijk y el arquitecto Hervé Paraponaris. Van Heeswijk se hizo conocida en la última década como una de las artistas holandesas más prolíficas y radicales en el área de las prácticas públicas. Su trabajo asume diferentes formas, pero siempre tiene un diálogo permanente e intenso con la comunidad, con la que el departamento público de artes está comprometido. La propia comunidad debe comprometerse activamente para participar en el diseño y reivindicar para sí misma lo que quiere de la situación.

El plan original encaminado por van Heeswijk y Paraponaris proponía que el gobierno de IJburg le donara al proyecto una de las propiedades de la isla, la llamada “Casa Azul” (*Blauwe Huis*). La propiedad, entonces, se transformaría en un lugar “desplanificado” —un territorio urbano y social que pudiera ser rápidamente transformado según las necesidades inmediatas de la comunidad

y que también ofreciera un espacio para centralizar las intervenciones proyectadas por artistas, activistas sociales y arquitectos—. La idea por detrás de todo esto era la futura creación de lo que faltaba en la isla: una noción compartida del pasado y de la historia.

Sin embargo, las mareas oscilantes de la economía de los Países Bajos, aliadas al movimiento del gobierno en dirección a un Estado mucho más conservador, hicieron que el desarrollo de IJburg cambiara de algo originalmente idealista hacia algo mucho más realista. La idea original determinaba una combinación de un 20% para viviendas en alquiler de interés social y un 80% para venta (de los cuales un 20% se destinaría para asilos). El plan actual redujo el porcentaje de las viviendas sociales a cerca de un 8%. No es necesario decir que el presupuesto para el arte público fue completamente vetado².

Como contrapartida, Jeanne van Heeswijk y sus colaboradores desarrollaron otro plan para lograr que el proyecto fuera realizado de todas formas. Ella notó que la verdadera fuerza de IJburg en aquel momento no estaba en el gobierno ni en su habilidad para promover proyectos de arte, sino en los consorcios de desarrollo de propiedades y en las asociaciones de vivienda auto-administradas. Van Heeswijk, entonces, convenció a un miembro de uno de los consorcios a que comprara una casa para el proyecto. Éste estableció a la “Casa Azul” como propiedad autónoma por un mínimo de 4 años y, de esa manera, el proyecto de arte se insertó dentro de la estructura de poder. El hecho permitió que la “Casa Azul” tuviera voz

activa en el gobierno y se afirmara como una entidad reconocida dentro de la estructura de poder y usara esa posición para lanzar reivindicaciones bastante específicas. Voy a leer un pequeño trecho extraído de su página en Internet:

“Por un período de cuatro años, artistas, arquitectos, intelectuales, escritores y estudiosos de varias nacionalidades fueron invitados a vivir y trabajar en la “Casa Azul” durante seis meses. Estos residentes recibieron la tarea de iniciar activamente un diálogo entre sí, con otros habitantes de IJburg, y con el público. El objetivo es establecer conexiones entre su mundo y el que está afuera (IJburg en desarrollo y el resto del mundo), y así volverse coautores de la génesis y de la historia evolutiva de IJburg, que también incluye la historia cultural de una comunidad... A través de investigaciones, producción de trabajos de arte, películas, publicaciones, la preparación de presentaciones y otras actividades, una nueva estructura será creada dentro y fuera de la casa... Al describir e intervenir en la vida cotidiana de este local, la Casa Azul facilita la aceleración e intensificación del proceso de desarrollo de la historia cultural.”³

Vale decir que el proyecto “Casa Azul” ha funcionado tácticamente no sólo debido a su *status* de propiedad autónoma. La casa adquirida para albergar el proyecto y a sus residentes fue, de hecho, la propiedad más cara de la manzana original del emprendimiento, lo que les da una enorme cuota proporcional en la asociación de copropietarios. En el plano original de los arquitectos, de cierta forma

utópica, las manzanas residenciales fueron proyectadas para incluir la dinámica poblacional de IJburg. Cada manzana residencial sería un cuadrado con cuatro conjuntos habitacionales, uno de cada lado y un jardín interno común. Cada lado de la manzana debería tener un tipo diferente de ocupación: de un lado, una vivienda social, de otro, los propietarios en condominios; de un lado, apartamentos para mayores, de otro, un área disponible para alquiler. En el centro del patio colectivo habría una casa de tres plantas. Esta casa particular, concebida por los arquitectos para funcionar como una “casa solariega”, debería ser visible desde todas las otras casas y también ser la única casa autónoma de la manzana. Su posición es como mínimo peculiar, y es difícil explicar la decisión de colocar una casa de alto nivel en el medio de un patio colectivo, ocupando un espacio en el cual la mayoría de los urbanistas haría un jardín o una estructura comunitaria. Esto también representa una apuesta extraordinaria por parte de los proyectistas, pues, para la mayoría, este sería el lugar menos deseado por cualquier persona que procurara una casa para comprar en un valor de aproximadamente setecientos cincuenta mil euros.⁴

Poéticamente hablando, el proyecto “Casa Azul” transforma la propiedad en aquello que debería naturalmente haber sido, al mismo tiempo que preserva el poder primitivo que la casa representa, conduciéndola hacia sus diferentes finalidades. A través de la combinación entre las residencias temporarias de los artistas, los arquitectos asociados y las iniciativas de los habitantes locales, la “Casa Azul” ha sido el lugar tanto para proyectos permanentes como para encuentros temporarios.

Toda investigación que produce se pone a disposición de universidades, revistas y visitantes ocasionales de la casa en su página web.

Hoy, la “Casa Azul” alberga una biblioteca infantil permanente (sugerencia de un antiguo residente que administró una biblioteca durante años) y proporciona un punto de encuentro para jóvenes locales, en su mayoría asiáticos y árabes, ya que IJburg no está programada para tener una biblioteca ni un centro para jóvenes hasta que alcance las expectativas poblacionales programadas —lo que aún va a llevar muchos años—. La “Casa Azul” transformó su jardín particular (el único lugar de la cuadra donde se pueden plantar árboles legalmente) en una huerta comunitaria para los habitantes de las viviendas sociales, quienes no tienen permiso para plantar en sus patios. Más recientemente, el proyecto “Casa Azul” decidió que cuando el empredimiento de la manzana quede finalmente pronto será el momento de comenzar la “construcción” nuevamente, de modo que el área se mantenga en transformación. Se solicitó autorización temporaria para el uso de andamios para la pintura exterior de un muro. La misma autorización fue utilizada para aumentar el volumen de la casa en 30% y adicionar dos plantas a su altura. Consiguieron que la autorización fuera prorrogada, y el nuevo espacio se ha ofrecido para programas artísticos y comunitarios, para la exhibición de películas, para reuniones y para una cafetería al aire libre. La investigación de “construcción continua” demuestra el pensamiento integrado que existe detrás del proyecto Casa Azul. La planificación y el aprendizaje, mientras estén relacionados, no son

intercambiables y en el caso de IJburg, fueron establecidos de modo tal que el desarrollo intensivo de la estructura física de la comunidad no chocara con los intereses de su estructura social.

Comida y conversaciones

No todos los proyectos de creación colectiva tienen larga duración, ni todas las comunidades son fijadas y reconocidas a través de una única identidad. El último proyecto sobre el cual me gustaría hablar duró menos de una semana y ocurrió en el espacio de las interacciones entre *personas* desconocidas. Este proyecto, llamado “Phood”, se inició en la isla de Manhattan con el grupo *It can change* (Esto puede cambiar), con John Hoppin y Anthony Marcellini, e incluyó contribuciones materiales de varios contactos creativos que el grupo ya poseía. A seguir, una breve descripción de “Phood”, extraída de la ya inexistente página web de *It can change*.

“Nuestro proyecto público, “Phood”, tuvo lugar en la calle Prince 127, entre los días 2, 4, 6, 9 y 10 de Septiembre de 2002. Este local había sido un restaurante de aristas, el “Phood”, donde hoy se encuentra la tienda de ropa de *hip-hop Phat Farm*. Cada noche del proyecto *It can change*, un automóvil estacionaba al lado del edificio a alrededor de las 18:00 hs. Distribuíamos comida gratis, publicaciones diversas, trabajos de arte relacionados a actividades sociales autónomas e intercambiábamos energía positiva. Ofrecimos nuestros servicios —en una región donde estas actividades habrían sido conocidas por los

manierismos y las técnicas del pasado marginal— con la intención de sugerir nuevas posibilidades de interacción social entre los vecinos actuales.”⁵

Como una aclaración histórica, debo mencionar que “Phood” fue un restaurante creado en 1971 por Gordon Matta Clark, Tina Girouard y otros colaboradores. Además de un restaurante, “Phood” fue también un espacio social pionero en un área del Soho que había sido recientemente abierta, donde tenían lugar encuentros de artistas y “proyectos de arte”, como menús especiales y *shows*. De varias formas, la multiplicidad de papeles desempeñados por “Phood” en la comunidad de Soho creó un modelo de práctica social híbrida que, 25 años después, sería reexaminada por una gran cantidad de grupos internacionales y espacios involucrados con la práctica del arte social y relacional.

Siguiendo con la descripción anterior de “Phood”, el proyecto estaba basado en la distribución de comidas completas, gratuitas y calientes, que salía de la puerta de atrás de una camioneta y se ofrecían sin costo a cualquier persona interesada. Al crear un punto donde los transeúntes paraban, y con esto una situación en la cual estas personas se encontraban reunidas y comiendo juntas, “Phood” creó una manifestación inédita de una comunidad temporaria, pero accesible. Las publicaciones distribuidas con la comida eran una mezcla de los *fanzines* del proyecto *It can change*, que trataban de diversos valores utópicos (como los proyectos de comida gratuita del *Diggers*, de los años de 1960) y de una selección de obras teatrales e instructivas escogidas por artistas de todo el país que participaron en la red de contactos del *It can change*. Estas

producciones aliaron el simple gesto de la comida gratuita a la historia local y a la escena artística de la década de 1970 en Soho (una escena que ayudó a promover la revitalización del barrio y el crecimiento del sector inmobiliario de la zona) y abrieron espacio para una tienda de ropa de *hip-hop* (símbolo de expresión alternativa capitalizada como producto cultural). Estas capas de significados sirvieron como punto de partida para discusiones espontáneas entre los distintos participantes.

Después de haber presenciado varias noches de actividad en “Phood”, noté lo difícil que era contar la historia de un espacio con tal idiosincrasia. “Phood” representó la combinación de una comida increíblemente sabrosa, servida de una forma extremadamente casual, aliada a la naturaleza colectiva de los artistas y al entrelazamiento de varios elementos (obras teatrales, publicaciones, comida, historia local, conceptos de cultura pública, etc.) que tuvieron lugar a través del diálogo espontáneo y de la organización del espacio. Al observar las interacciones con varios transeúntes, participantes, espectadores, y co-creadores, fue interesante notar que esa manifestación podía ser abordada a partir de diversos puntos de vista y niveles de comprometimiento, pero estos niveles de interacción y comprensión no fueron jerárquicos. El simple hecho de comer era suficiente y nadie se veía forzado a entenderlo todo como arte, sino que para los que querían más, había más para aprovechar.

Co-creación y localidad

Los proyectos mencionados tienen una serie de

cosas en común, pero en su base cada uno da origen a una esfera de co-creación dentro de una situación local bastante específica. Por “co-creación” quiero decir que, a pesar de que los proyectos sean instigados por un artista o por un colectivo, todos han sido estructurados para permitir que su significado concreto y sus resoluciones posibles sean reformulados por las personas que podrían ser consideradas, de otra forma, apenas espectadoras. Esto permite que el significado aparezca y varíe, en vez de ser preestablecido e inmutable. En este sentido, la co-creación, como método de producción, es inherentemente pedagógica. En su grado más básico, ambos —creador y quien se vuelve participante— entran en la situación con la esperanza de aprender algo y también de ofrecer algo. Esto también permite que los proyectos existan en diferentes contextos al mismo tiempo. Para los artistas que iniciaron los proyectos, son una extensión de su práctica. Para los otros participantes, los proyectos tal vez tengan poco (o todo) que ver con hacer o ser arte. De esta forma, tales iniciativas pueden simplemente ser un activismo de barrio, un canal de televisión comunitaria, una socialización alternativa, una comida gratuita...

Yo creo que la tendencia de co-creación también permite que estos proyectos y sus significados logren mantener su carácter local. A diferencia de las performances sociales de otras épocas, estos trabajos deben evitar las convenciones de la documentación de proyectos. Mientras puedas ser apreciados en contextos artísticos más abarcadores y menos locales, los trabajos resistirán a la generalización banal sobre su actividad en el mundo. Tienen como foco prin-

cipal la propuesta de una premisa estética en determinada situación local, con una comunidad de origen y un punto final específicos, en vez de procurar destilar y transformar estas situaciones en trabajos y mundos de arte.

Resistencia a la extracción

Cada uno de los proyectos relatados aquí ha tenido lugar (o aún está teniendo lugar) en circunstancias y localidades muy específicas. Mucho de su significado y del formato de sus trabajos se conectan con el lugar en que actúan... exactamente allí. Lo que me llama la atención en relación a cada uno de ellos es lo que define la estética de cada proyecto, sus ideas de respeto y de confluencia cultural, las diferentes nociones sobre cómo las personas pueden hablar y ser oídas, el aspecto cómico —hay ciertas cosas que no pueden ser separadas de las personas—. Ningún volumen de documentación puede transmitir la experiencia de comer una ensalada fría en una calle de Soho, ni aún cuando fue explicado por una frecuentadora del restaurante “Phood” original. Y esto no se logra, no sólo porque ningún video registró, ni intentó registrar, las historias que esta frecuentadora contó sobre su experiencia en el restaurante, sino simplemente porque ninguna circunstancia de este tipo, tan rica y específica, podrá ser nunca traducida a algo que logre transmitir el mismo impacto peculiar. Del mismo modo, ninguna cantidad de obras en bienales va a ofuscar la experiencia del aprendizaje intensivo de la comunidad de Igloolik a partir de la filmación de sus trabajos y son estas experiencias locales y

pedagógicas las que hacen que los videos sean tan conmovedores.

Se espera que los trabajos de arte sean cada vez más portátiles, que sean coleccionados y exhibidos en espacios intersustituibles, que puedan transportar a sí mismos y todas sus consecuentes lecturas de un cubo blanco a otro, de una gran sala en Kunsthalle al stand de una feria de arte, como las cosas transportadas en un viejo episodio de “Star Trek”. Esa movilidad parece emerger de la teoría, apela a las ideas de autonomía modernista y también a la indeterminación post moderna, está relacionada a la filosofía kantiana en la que el verdadero arte debe demostrar poco interés por el mundo. A la luz de todo esto, lo intrigante sobre los proyectos mencionados es que rechazaron sus posibilidades de movimiento, y al mismo tiempo, se volvieron completamente interesados en el mundo inmediato en el cual fueron co-creados.

En el pasado, tal conexión era vista como limitadora, las artes plásticas estaban libres de proposiciones, de intereses, y en esto radicaba su fuerza. Pero cuando un artista está trabajando en la posición de co-creación, el interés por la libertad se vuelve una responsabilidad. Si proyectos como estos deben tener un significado real e inmediato en la comunidad, entonces tienen que auto-transformarse seriamente, aquí y ahora, en los picnics, en las salas de clase o en las organizaciones en que se basan; no existe un camino intermedio. Los factores, las estéticas, las decisiones y las actitudes que hacen un buen picnic no son los mismos que hacen un buen trabajo de arte.

No obstante, los proyectos, al evitar la transformación en un trabajo de arte móvil y permitir que su esencia permanezca en lo local, no están abandonando el rol de comunicación externa. De hecho, proyectos como los programas de televisión de la productora Igloolik y la investigación producida por los varios vecinos y visitantes de IJburg tienen la comunicación externa como esencia de su plan. Su esperanza, sin embargo, parece estar en la posibilidad de alcanzar ese tipo de comunicación lateralmente, esparciéndose punto a punto, en vez de ser “conducida verticalmente” y conducida hacia el mundo del arte, donde su significado sería genérico, en lugar de específico.⁶

No creo que sea una coincidencia que el gran impulso de la producción de esos tipos de trabajo — así como de otras formas de práctica locales creativas, como performances relacionales e intervenciones sociales— se dé al mismo tiempo que estas producciones aparecen en Internet. La Internet siempre ha permitido la comunicación lateral, y algo común en todos los proyectos que he mencionado es que usan las páginas web, el *e-mail* en PDF, el *blog*, los carritos de compras y el *download* como herramientas para hablar de sí mismos a otras personas, para contar su práctica como una historia. El método de movimiento es interlocal y no global. Esos diversos trabajos se basan simplemente en la idea de que no quieren ni necesitan ser observados. Prefieren un camino más independiente. Procuran formas que permitan ser discutidas, oídas, llevadas adelante.

¹ Texto de la página web, *Isuma Igloolik Productions*, www.isuma.ca, 2007.

² Jeanne van Heeswijk, anotaciones de una conversación personal con el autor, julio 2007

³ Jeanne van Heeswijk y Hervé Paraponaris, http://www.blauwehuis.org/?page_id=59, 2007

⁴ Jeanne van Heeswijk, anotaciones de una conversación personal con el autor, julio 2007

⁵ *It can change*, texto del proyecto, www.itcanchange.com (dado de baja), texto archivado por el autor, 2007

⁶ Algunos pensamientos míos sobre el poder inherente de la “localización” entre estos y otros proyectos han sido formados por ideas relacionadas (Oxford University Press, 2004). Stallabras sugiere que vivimos en un tiempo en el que la idea de libertad en las artes, su *status* subjetivo e individual, se ha mostrado contra sí mismo. El poder del Mercado del mundo del arte como expresión cultural del capitalismo global se ha apoderado de ese desinterés y lo ha vendido varias veces. Sugiere que la verdadera libertad del arte implica saber exactamente su propósito y adherir al mismo sin piedad.

El lugar de las utopías en la vida colectiva

Marcos Villela Pereira

Quiero aprender cada vez más a ver lo necesario en las cosas como bello.

Así, podré ser yo uno de los que embellecen las cosas.

Friedrich Nietzsche

Aunque parezca un lugar común, siento la necesidad de comenzar este análisis delimitando el contexto y la coyuntura de la sociedad actual, delineando algunos aspectos, estableciendo algunos parámetros y definiendo ciertos límites, para establecer de dónde y sobre qué exactamente estoy hablando. Hace algunas décadas esta tarea de descripción de nuestro presente viene siendo ensayada, pero sin llegar a una conclusión definitiva. Tal vez porque no haya conclusión posible. Tal vez porque las herramientas críticas no sean suficientes ni adecuadas para aprehender la realidad en movimiento que está dentro de una representación o de un concepto. Contemporaneidad, tercer milenio, fin de la historia, modernidad tardía, posmodernidad, hipermodernidad son apenas algunas de las aproximaciones, metáforas o esbozos de una cuestión muy difícil de resolver. Aunque se consiga elaborar una imagen o una definición plausible, se sabe que perderán su adecuación y funcionalidad, y dejarán de valer con la misma velocidad con que fueron concebidos, con la

misma velocidad con que la realidad se mueve. O mejor: las imágenes o definiciones dejarán de ser adecuadas con la misma velocidad con la que el sujeto que las formula cambia su posición en la realidad que intenta explicar.

Tal vez si hay alguna concepción que sobrevive, es la de que la realidad no tiene consistencia que asegure, en sí, su permanencia conceptual. No existe una objetividad esencial o trascendental que sustente una idea acerca de una verdad incondicional sobre lo que existe. En rigor, la realidad es un estado de experiencia. Lo que la define es el porcentaje de realidad que quien la experimenta trae consigo como repertorio de sentido o como esquema de representación. Aquel que vive la experiencia es portador y operador de conceptos y representaciones que advienen, a su vez, de sucesivas experiencias y, al pasar por algo, al vivir algo, su vivencia se recubre de sentido producido en la propia circunstancia de la experiencia. Por lo tanto, quiero decir que la realidad acaba siendo diseñada en el ámbito de una experiencia subjetiva que la constituye y la define, o sea, la realidad es un efecto objetivo de una experiencia subjetiva.

Elijo, como una ilustración plausible, la metáfora creada por el sociólogo Zigmunt Bauman como principal línea de referencia para mi exposición: la idea de liquidez. Según este autor, la calidad de los líquidos que interesa es la inestabilidad: *“éstos fluyen, se escurren, se evaporan, salpican, se desbordan, se derraman, inundan, rocían, gotean, son filtrados, destilados; a diferencia de los sólidos, no son fácilmente contenidos: contornan ciertos obstáculos, disuelven otros e invaden o*

inundan su camino" (Bauman, 2001: 8). Para él, la modernidad constituye, desde su comienzo, un proceso de licuefacción y derretimiento de los sólidos (id., ibid.: 9). Me sirvo de esta imagen para hablar de la realidad y, en especial, de la condición contemporánea: el mundo no tiene sentido establecido a priori ni proveniente de algún orden trascendental; el mundo tiene un contenido que se expresa de acuerdo con su experiencia. La experiencia subjetiva corresponde al recipiente al cual la realidad líquida se adecua; el sentido del mundo es el efecto de una forma de racionalidad circunstancial, histórica y política. Así como los líquidos asumen la forma del recipiente que los contiene, el mundo acaba tomando la forma que la experiencia lo lleva a tomar.

Si consideramos que la modernidad está definida por el advenimiento de la razón esclarecida, constituida sistemáticamente por movimientos culturales, políticos e intelectuales desde el siglo XVI, tendremos al sujeto que piensa como el centro principal de referencia de cualquier verdad sobre lo que existe. De la concepción cartesiana que dispone la realidad dividida entre *res extensa* y *res cogitans*, pasando por las exageraciones categóricas del Iluminismo, por la máxima hegeliana de que *todo real es racional y todo racional es real*, llegando hasta el mundo ordenado de los paradigmas positivista, marxista y fenomenológico, vemos la razón como único parámetro de la realidad. Todo este tiempo la razón se ha tomado como orden y medida de todas las cosas, ha trabajado por el establecimiento de una forma hegemónica de constitución de la verdad y ha asegurado los principios de la lógica como paradigma único y

absoluto. Sistemáticamente, el mundo moderno ha postulado la razón universal como esencia de lo humano, condenando equivocadamente al hombre al trabajo de Sísifo, el de encontrar y revelar la verdad de las cosas. Se ha vuelto una tarea insana la búsqueda por la verdad y la carrera en pos de estrategias argumentativas que aseguren la perfecta coincidencia entre aquellas dos sustancias que Descartes hizo el favor de estipular. Durante todo este tiempo se ha creído que había una verdad a ser descubierta y revelada y que el camino para ello era la *razón*, entendida como la gran luz que todo ilumina y esclarece.

Sin embargo, al trabajar inmersa en la ilusión de la posibilidad de un único paradigma, desde sus primordios la razón moderna ha intentado corroer la solidez de las verdades dogmáticas y plantar en el hombre la facultad de juzgar y decidir qué es verdadero o falso, cierto o errado, bueno o malo, bello o feo, justo o injusto. La modernidad, así, corresponde a sucesivos movimientos de establecimiento y derrocamiento de verdades sobre lo que existe, una incesante búsqueda por un método universal que resultara en la revelación de la verdad eterna sobre el mundo. Adentramos al siglo XX descubriendo que el paradigma era *un* paradigma, que el método era *un* método y que la verdad era *una* verdad. En suma, en el siglo XX alcanzamos a ver que la *Razón* (con 'R' mayúscula) era una *forma de racionalidad* y que el hombre no tenía por detrás (o por dentro o en el fondo) ninguna esencia que lo antecediera. Nos encontramos con que la constatación de que el acto de conocimiento, lejos de constituirse

como el acceso a la verdad, es una experiencia de construcción de una verdad.

De esta forma, tenemos en las manos como resultado de este análisis, la idea de que la realidad no tiene una verdad o un sentido *en sí*, ya que se descarta la posibilidad de alguna instancia metafísica o esencial que asegure la permanencia de las supuestas formas universales del pensamiento sobre el mundo. Tenemos frente a nosotros una realidad que resulta del sentido que le es atribuido por el sujeto que la experimenta. Una realidad *líquida* que se conforma según una forma de racionalidad que sobre ella se proyecta. Ya no más una única forma de racionalidad, una razón universal, sino una realidad que se produce en la propia experiencia del sujeto que, al existir, fabrica diferentes formas de racionalidad.

Antes de que sean lanzadas las habituales censuras, acompañaré mi planteo con algunas ideas del filósofo alemán Wolfgang Welsch para darle un poco de consistencia. Según Welsch, *“las estructuras de la racionalidad están siempre asociadas con prácticas culturalmente compartidas e, inversamente, las culturas pueden ser concebidas como formas de racionalidad”* (Welsch, 2007: 251). Diferentes culturas corresponden a diferentes formas de racionalidad, a diferentes paradigmas. Los paradigmas no son construcciones abstractas ajenas a la condición histórica o política, no son suposiciones universales o principios absolutos. Los paradigmas son formas de racionalidad cultural, histórica y políticamente construidas. Refiriéndose a la comprensión a la que llegamos en el siglo XX, dice que *“no existe, de ahora en*

adelante, ninguna pregunta que no sea respondida de forma diferente por diferentes paradigmas. (...) la validez de las constataciones hechas al interior de una versión de mundo es relativa a las premisas de esa versión: en el contexto de las premisas elegidas, las afirmaciones tienen sentido; en el contexto de otras premisas, no” (id., *ibid.*).

Esta idea de que la verdad sobre el mundo corresponde a un sentido producido en el contexto de determinada experiencia, nos conduce a una condición de pluralismo, de relativismo que nada tiene de permisivo o ligero, como intentaron hacernos creer los mensajeros del Apocalipsis posmoderno. Por el contrario, este relativismo exige de nosotros un debate crítico serio que nos ponga frente a frente a nuestra propia cultura, nuestra propia historia y a nuestro propio ejercicio de racionalización. Lejos de llevarnos en la dirección de un relativismo absoluto (lo que sería, incluso, efecto de un pensamiento absolutista, el mismo que criticamos un poco antes), Welsch nos lleva en la dirección de lo que él llama “relativismo esclarecido”, un ejercicio de autocritica al interior de una realidad transcultural (id., *ibid.*, 250). ¿A qué órdenes filosóficas o políticas nos alineamos? ¿Qué opciones elegimos para la humanidad y para el mundo? ¿Qué mirada constituimos sobre la realidad, sobre los otros y sobre nosotros mismos? ¿De qué cultura nos embebemos?

Frente a la incomodidad e inseguridad producidas por el hecho de que una misma idea pueda ser verdadera en cierto contexto y falsa en otro, frente a la inseguridad ante lo que existe y sus implicaciones en lo que todavía no existe, ante el

pluralismo de sentidos, nos vemos tentados, por el modelo de racionalidad universal, a extender sobre la realidad una imposible capa metafísica invariable. Sin embargo, es el ejercicio de la crítica, de la autocrítica, lo que nos permite escapar de esa ilusión y conocer, comprender y delimitar las diferentes formas de racionalidad posibles implicadas en nuestra experiencia de mundo. Volviendo a las consideraciones de Bauman, vale decir que esa *licuefacción* no es un movimiento supremo para acabar de una vez con todo lo que es sólido sino una metáfora, un dispositivo, que contribuye para que entendamos cómo se constituyen los sólidos, de qué dependen, qué acarrear y cuánto tiempo duran. O sea, la metáfora del mundo líquido nos lleva a pensar el mundo como una permanente reorganización una vasta multiplicidad de flashes instantáneos de *solidez* que corresponden a ciertos modos relativamente estables (o relativamente inestables) de organizaciones históricas, políticas y culturales.

En fin, hecho este esbozo, podemos dirigir nuestra atención hacia algunas formas de constitución de estos arreglos.

Voy a empezar refiriéndome al advenimiento del Estado Liberal. El siglo XVIII vio avanzar el pensamiento de exponentes como Montesquieu y Rousseau y fue coronado con la Revolución Francesa, elementos que contribuyeron a la elevación del individuo al centro de las atenciones y de los intereses. El individuo es más que el Estado. El Estado es construido por los individuos y su principal responsabilidad es cuidar que las fuerzas sociales permanezcan en equilibrio. Sus

funciones son de control para que se respete el orden, que se cumpla la ley y que se preserven los derechos de los individuos. Hago aquí una crítica a la forma histórica como el individualismo se ha manifestado, teniendo en vista no apenas una crítica al liberalismo sino a la emergencia de cierto modelo de democracia que, además de ser irrealizable, camufló los diferentes convenios colectivos para la constitución de los Estados contemporáneos.

El tiempo de los individuos también es el tiempo de las libertades. De esa coincidencia me interesa extraer algunas ideas muy singulares. Para comenzar, me sirvo de Foucault, lector de Boulainvilliers: *“¿En qué consiste la libertad? La libertad consiste en poder tomar, en poder apropiarse, en poder aprovechar, en poder comandar, en poder obtener la obediencia. El primer criterio de la libertad es poder privar a los otros de la libertad”* (Foucault, 1999:187). Y, tratándose del siglo XVIII, es importante que tengamos claro que las relaciones interpersonales están siendo regidas por las relaciones capitalistas. Paulatinamente, la realidad va siendo recubierta por el dinero, por el valor, por el precio, por el lucro, por el capital. El universalismo de los derechos individuales exige una economía que favorezca la independencia de los individuos, una forma de vida que se pauten por la autonomía financiera que le posibilite al individuo el ejercicio de esa libertad.

La realidad social, al mismo tiempo que se recubre de ese discurso universalista, jurídico, de la igualdad, fraternidad y libertad, sólo funciona porque cada individuo se vuelve uno, único. La

convivencia social representa una constante vigilancia de los límites, superposiciones, contraposiciones y enfrentamientos de las libertades individuales. La libertad individual se realiza mediante la individualización de pensamientos, deseos y estrategias particulares, mientras el proyecto colectivo corresponde a la realización de los proyectos individuales. En suma, esa prescripción jurídica universal de la igualdad de derechos lleva a un nuevo tipo de vínculo social: los arreglos de convivencia y las instituciones son llevados a operar según una lógica ambivalente que acaba desembocando en una paradoja.

La ambivalencia aparece en el hecho de, por un lado, ver reforzado este sentido universal y, por otro lado, ver valorizado el desempeño de éxito y prosperidad individual. El discurso político aparece como un juego estratégico de equilibrio constante y pone en funcionamiento un fuerte aparato de apaciguamiento de las tensiones en el ámbito de lo colectivo. Las leyes, las constituciones, las cartas, los contratos, los acuerdos, las declaraciones, etc., son la materia en la que se expresa esta idea de igualdad. Todos estos documentos procuran crear un aura de densidad en torno a la idea de igualdad universal. Son la evidencia del triunfo de la razón como forma de organización de la vida social colectiva. Desaparece la diferencia y la alteridad, el otro es reducido a uno igual a mí. El Estado de derecho despersonaliza el poder substituyendo el gobierno de los hombres por el gobierno de las leyes, instaurando la representación política en el mismo acto en que el ciudadano escoge sus representantes, y estableciendo el *contrato* como forma por excelencia de la vida civil.

Y el otro lado es la impregnación del orden social por la idea de progreso, o sea, un irrefrenable movimiento en dirección a lo nuevo, a lo inédito, a lo *mejor*. Y el énfasis en el éxito individual como modelo: se desencadena una marcha acelerada de cada individuo en el sentido de la superación de sí mismo y de los otros. El modelo de la guerra se transplanta metamorfoseado a la vida social cuando el cotidiano moderno pasa a estar compuesto por las innumerables victorias individuales en las innumerables batallas trabadas en las relaciones sociales, en las relaciones de trabajo, en las relaciones interpersonales de todo tipo. Se debe triunfar a cualquier precio.

Así, podemos observar la paradoja de esta sociedad que fabrica la invisibilidad social por el postulado de la igualdad formal; que induce a una despolitización de los conflictos por el exceso de política en las relaciones interpersonales; que viabiliza la desigualdad al postular la libertad individual. El Estado moderno surge de la caída del rey como soberano y la disolución de los vínculos basados en la sangre, en la tierra o en el corporativismo laboral. Se constituye de modo impersonal y, al postular el bien común, instituye una especie de poder de todos sobre todos. Se disuelven los arreglos de las comunidades basadas en la sangre, en la tierra o en el oficio y comienzan a ser establecidas comunidades de ciudadanos libres e iguales. Tomando la forma de una especie de *comunidad universal abstracta*, el Estado asume un lugar trascendente de mediación de las relaciones sociales por la ley y por el control del mercado al mismo tiempo que atenta y reafirma el bien común y el interés general, ahora llamados *de*

interés público. Se desintegraron las comunidades naturales de vínculos particulares, de origen soberano, y se pasó a procurar, con la ayuda del modelo de la razón universal, una comunidad de hombres abstractos.

En suma, el Estado liberal moderno ocupa esa condición paradójica de ser, al mismo tiempo, protector y verdugo del individuo. Tanto postula la libertad y la garantía de los derechos como también suscita la sumisión de un individuo por otro. El Estado moderno, al universalizar la igualdad, amenaza y atemoriza al individuo en su libertad. Es por ser libre que el individuo puede dejar de ser libre. Así, en el interior de un Estado basado en los postulados de la igualdad, la libertad y la fraternidad, surge un individuo inseguro y desprotegido. El individuo crea un Estado que es su propia contradicción. Y todo esto urdido en el interior del modelo democrático.

Hegel, por ejemplo, llegó a proponer un modelo de sociedad que restaurara el sentido de la comunidad, el vínculo corporativo de protección mutua, al postular una síntesis ideal entre Estado y Religión mediante la creación de un Estado que encarnara el Espíritu Absoluto que, así, pudiera efectivizar una socialidad concreta, como origen y producto de una libertad abstracta. Marx, al postular un nuevo orden de las relaciones productivas, propuso una especie de re-apropiación comunitaria del Estado por el proletariado.

Tanto el modelo norteamericano como las democracias aparecidas después de la segunda gran guerra también buscaron un tipo de sociedad que

superara la desigualdad social y restaurara una sociedad cuyo modelo de vinculación estuviera basado en la libertad individual. La paradoja ha sobrevivido en la medida en que se ha reforzado la idea de la autonomía de los individuos en el proceso de producción de su existencia, o sea, como si la vida pudiera ser producida y reproducida sin la mediación de las relaciones sociales, como si las acciones individuales fueran suficientes para darle forma al mundo. Es como si les fuera posible a los hombres realizarse sin la necesidad de acciones colectivas de cooperación. Cada cual por sí y el mundo llegó donde llegó: reaparecimiento de movimientos nacionalistas, xenófobos, racistas y prácticas discriminatorias y segregacionistas en los cuatro rincones del mundo. A medida que se ha moldeado la democracia para ser una alternativa racional para el mundo, se ha posibilitado el fortalecimiento de la idea del *pueblo soberano* y el Estado ha acabado teniendo que crear el sujeto nacional a imagen y semejanza del sujeto individual.

Vale decir que no estoy aquí oponiéndome a la democracia. Estoy explorando la idea de la imposibilidad de la democracia y, por lo tanto, intentando desmitificar la idea de un Estado que pueda superar fácilmente la desigualdad social y la opresión entre los individuos.

Esta condición perversa de un Estado que acaba por favorecer estas formas de racismo también suscita, por otro lado, la organización de grupos, movimientos y comunidades que, a partir de acciones afirmativas y de resistencia, intentan ocupar un lugar supuestamente suprimido. Esta

situación es bastante compleja y delicada. El sentimiento estimulado por el individualismo universal lleva a la invisibilidad de las diferencias particulares. O, por lo menos, tiende a cegar los ojos de la población a las prácticas discriminatorias fruto del ejercicio de los derechos y las libertades individuales. Los grupos sociales dominantes tienen recelo de perder el dominio y una de las alternativas para contener las levantamientos de las minorías es hacer proliferar acciones compensatorias que contribuyan a la reproducción del *statu quo*. Las minorías, a su vez, buscan en la constitución de grupos y movimientos y en las acciones afirmativas el rescate de la seguridad perdida. Lo que vemos es que el propio Estado, al mismo tiempo que favorece la desigualdad y el desequilibrio, produce políticas sociales que simulan resolver esa situación.

Cualquier modelo de democracia se corrompe ante la imposibilidad de instaurar justicia social en estos modelos de sociedad. La democracia, en último análisis, es una práctica basada en la opresión y que invariablemente genera insatisfacción. Hago esta afirmación teniendo en cuenta que la democracia es un régimen que, de cierta manera, *impone* la voluntad de la mayoría sobre la minoría. El sentido de *justicia* asociado a esta práctica está sustentado por la razón, por el universalismo de la razón ilustrada que impone su modelo (el de la racionalidad universal) como parámetro para lo *bueno* y para lo *justo*. La suposición de que la voluntad de la mayoría es la voluntad *verdadera*, *justa* y *bueno* se basa en el absolutismo de esta razón, elevada a condición de diosa. La solución democrática, como máximo, es una solución

razonable, y nada más que eso. Ésta se legitimaría por el hecho de sustentarse en una lógica que opera por el principio del tercero excluido, la lógica del *o esto o aquello*, en que la fuerza será mayor en el lado más numeroso (como si la cantidad fuera un criterio neutro). El ejercicio de la democracia podría ser representado por la tentativa de reunir en una preferencia general las preferencias individuales, o sea, promediar las preferencias individuales de modo de agruparlas bajo el criterio de proximidad de intención y, a partir de allí, consolidar ese resultado como una especie de voluntad social. Sin embargo, como la democracia no significa unanimidad, siempre existirá la sumisión de voluntades individuales bajo una opción social por el bienestar colectivo.

De esta forma, tal vez debamos dirigir nuestra atención hacia el origen de esta expectativa de universalidad para tomar un desvío. Si nos circunscribimos a la intención griega de acceder a la *justicia* como acto pleno o valor absoluto a partir de las prácticas mundanas, tenemos que considerar que había en ello un conjunto de condiciones dadas, de modo que esa *justicia* quedaba restringida a una determinada esfera social. El modelo griego de democracia significaba, necesariamente, la desigualdad social. Si nos circunscribimos al mundo cristiano medieval, también allí encontramos, como condición para que se piense la *justicia*, la desigualdad de condiciones entre los individuos. Tanto el modelo metafísico como el modelo teológico postulan la realización individual por el altruismo, por la renuncia de sí en favor del otro. O, por lo menos, como nos muestra Rorty, nos *“piden que creamos*

que lo más importante para cada uno de nosotros es lo que tenemos en común con los demás” (Rorty, 1991: 15), intentando hacernos creer que la fuente de la realización individual y la fuente de la realización colectiva son la misma. Con ello, se pasó a considerar el *ser-hombre* como *ser-hombre-en-una-sociedad-democrática*, de modo que la búsqueda por una identidad, por una esencia, por una verdad sobre la existencia fue siendo convertida en una búsqueda por la libertad, la igualdad y la solidaridad en el amplio sentido del progreso social. Aquello que nos define no existe *a priori*, ni radica en el interior, ni en la profundidad de un “yo” sino en la paradoja de la posibilidad de la autonomía, en la misma dimensión de la socialidad, en la posibilidad de la auto-realización personal al lado del bienestar social, en la posibilidad de la autoría y de la creación de sí mismo al mismo tiempo que se produce una sociedad más justa y libre. Estas condiciones son incompatibles y, según el mismo autor, *“no se trata de intentar fabricar un modelo teórico (o práctico) que dé cuenta de cómo reunir en una única concepción la creación de sí mismo y la justicia, la perfección privada y la solidaridad humana”* (Rorty, 1991: 16).

¿Qué rumbo tomar, entonces? Me gustaría que intentemos escapar a esta lucha por un modelo que busque la unificación de todos estos conceptos en una utopía de armonía y plenitud universal; que intentemos ensayar una situación en la que la conquista de la justicia social divida espacio con la realización de proyectos individuales y privados; que consideremos la contingencia de nuestras creencias, deseos y proyectos de modo de enten-

der que no existe la posibilidad de alcanzar un estado social de estabilidad armónica absoluta. Y que eso no redunde, tampoco, en un pesimismo radical.

Pretendo que consideremos alguna vía como lo sería el *relativismo esclarecido* propugnado por Welsch (2007) o la *ironía liberal* propugnada por Rorty (1991). Frente a un mundo que ya no consigue ofrecernos seguridad, que nos amenaza constantemente, la alternativa de una comunidad se presenta como una posibilidad relativa de tranquilidad y solidaridad *siempre que* se renuncie a las libertades individuales absolutas. Las libertades individuales necesitan ser relativizadas para que se construya una sociedad justa e igualitaria. El vínculo social posible necesita estar impregnado de la certeza de que no es posible compatibilizar individuo y grupo, que toda situación va a representar una prerrogativa de uno sobre el otro.

Para Welsch, *“nos encontramos, de ahora en adelante, en cualquier lugar, a merced de las consecuencias de la pluralización de los paradigmas”* (2007: 247). Para él, pluralidad significa *“diferencia sin una base última en común”* (idem: 248), o sea, una vez que cada cosa que existe, cada persona, cada situación social, cada postulado tiene su existencia singular, si no hay un fundamento común o una instancia superior común, entonces cada uno de estos elementos inaugura su existencia propia en el ámbito de un conjunto de condiciones contingentes y relativas. Y esto no significa que *se puede todo*. Al contrario: cada existencia es una situación histórica y cultural que constituye un paradigma especí-

fico que, a su vez, determina singularmente su forma de racionalidad. Nada es aleatorio en el interior de un paradigma. Y, de esta manera, *“si la pluralidad de los sistemas de referencia es intranponible (una vez que no existe un paradigma basal o metaparadigma que pueda realmente fundar o abarcar todos los paradigmas) entonces resulta en consecuencia que como último nivel de entendimiento tendremos aquello que en el buen sentido se puede denominar “relativismo”. Los diversos sistemas de referencia sólo pueden ser reunidos entre sí en un debate crítico, pero no reducidos, organizados, en nombre de una instancia basal o meta-instancia”* (2007: 250). En fin, si consideramos cada voluntad individual como una voluntad, no podemos pretender una *voluntad general* que abarque todas las otras. Aunque se alcance la voluntad de la mayoría, esta será apenas la voluntad de la mayoría. Administrar el pluralismo de voluntades representa el desafío de establecer un debate crítico entre diferentes proyectos sin pretender llegar a un denominador común o a una salida democrática que sea *justa* o *buena* y que no reduzca la diversidad a la singularidad, sino ejercitar el debate colectivo con el objetivo de vivir la realidad *en proceso*. Un relativismo crítico es la forma de racionalidad más plausible si quisiéramos ser coherentes con lo que existe.

Para Rorty, *“los ironistas liberales son personas que entre esos deseos imposibles de fundamentar incluyen sus propias esperanzas de que el sufrimiento ha de disminuir; que la humillación de seres humanos por obra de otros seres humanos ha de cesar”* (1991: 17). Aunque la mayoría de las personas crea que *debe* haber una solución para esto, no se puede evitar

considerar que la historia de la humanidad ha cargado siempre con esta paradoja de forma implícita. Todas las revoluciones, todas las investigaciones, todos los proyectos sociales hasta hoy practicados no han conseguido superar esta condición. Pero ello no significa que sea una condena. Rorty nos propone que abandonemos la búsqueda de una teoría o una filosofía que resuelva definitivamente el problema de la injusticia y de la desigualdad social en favor de *“géneros tales como la etnografía, el ensayo periodístico, los libros de historietas, el drama documental y, especialmente, la novela. Ficciones como las de Dickens [...] nos proporcionan detalles acerca de las formas de sufrimiento padecidas por personas, en las cuales anteriormente no habíamos reparado. Ficciones como las de [...] Nabokov nos dan detalles acerca de las formas de crueldad de que somos capaces y, con ello, nos permiten redescubrirnos a nosotros mismos”* (1991: 18).

Se trata, tal vez, de tener en cuenta que nuestros proyectos sociales y nuestras utopías deben ser considerados proyectos sin fin, como situaciones de permanente realización de la justicia y libertad sociales. Que nuestras utopías se conciban siempre en el tiempo y en la relatividad de las contingencias, y no en la dirección de una quietud universal o un estado de paz pleno o una libertad absoluta. Que nuestros proyectos hagan valer esa imposibilidad de acceder a un estado de equilibrio estable y permanente. Que la vida en comunidad pueda representar un nicho de realización de los ejercicios de creación de nosotros mismos y del bienestar colectivo al mismo tiempo, sin pretender la plenitud de ninguno de los dos y estando al

tanto de su incompatibilidad.

Si individuo y sociedad son incompatibles en sus proyectos, no se trata de buscar un modelo que resuelva o suplante esa incompatibilidad, sino de alcanzar una forma de comunidad que considere esa diferencia y la tome como diferencia irreducible. Se trata de caminar hacia una forma de organización social que se base más en la *razonabilidad*, que en la racionalidad; que se tome lo inevitable por inevitable y lo condicional por condicional, intentando vivir, así, una vida menos ilusoria (aunque más escéptica), que nuestro vínculo más fuerte venga desde ese lugar: el de la solidaridad establecida por la contingencia de la libertad.

Concluyo esta reflexión volviendo a las palabras de Nietzsche para definir el *amor fati* que he usado en el epígrafe: “*Quiero aprender cada vez más a ver lo necesario en las cosas como bello. Así, podré ser yo uno de los que embellecen las cosas*” (Nietzsche, 2001: §276).

* Doctor en Educación, Profesor Titular de la PUCRS, marcos.villela@pucrs.br

Bibliografía

- BARCELONA, Pietro. Postmodernidad y comunidad: el regreso de la vinculación social. Madrid, Editorial Trotta, 1992.
- BAUMAN, Zygmunt. Comunidad. Buenos Aires, Siglo XXI, 2005.

- BAUMAN, Zygmunt. Modernidade Líquida. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2001.
- FOUCAULT, Michel. Em defesa da sociedade. São Paulo, Martins Fontes, 1999.
- HERMANN, Nadja. Ética e estética: a relação quase esquecida. Porto Alegre, EDIPUCRS, 2005.
- NIETZSCHE, Friedrich. A gaia ciência. São Paulo, Companhia das Letras, 2001.
- RORTY, Richard. Contingencia, ironía y solidaridad. Barcelona, Paidós, 1991.
- SCHUSTERMAN, Richard. Vivendo a arte: o pensamento pragmatista e a educação popular. Rio de Janeiro, Editora 34, 1998.
- SLOTERDIJK, Peter. No mesmo barco: ensaio sobre a hiperpolítica. São Paulo, Estação Liberdade, 1999.
- WELSCH, Wolfgang. Mudança estrutural nas Ciências Humanas: diagnóstico e sugestões em Educação. Porto Alegre/RS, ano XXX, n.2 (62), mai/ago 2007.
- WELSCH, Wolfgang. Undoing aesthetics. London, Sage Publications, 1997.

Tramatizadores de lo disperso

Alfredo Olivera

Octubre de 2007

Quiero agradecerles a Luis Camnitzer y a los organizadores de la 6ª Bienal y del Simposio por haberme invitado. Intentaré desarrollar mi pensamiento a través del relato de una experiencia. En la exposición anterior Marco Villela hablaba acerca de una “máquina de fabricación de comunidad”. Supongo que se refiera a *máquina* en el sentido deleuziano y creo que en La Colifata, además de pensar en términos de “máquina que fabrica comunidad” también pensamos en una máquina que aloja lo disperso hacia la fabricación de tramas. Somos “tramatizadores de lo disperso”, hemos creado un dispositivo de recepción y emisión de sonoridad humana que lleva su producción inacabada a otras localidades, propiciando una rueda que no tiene fin. La postura de quienes intervenimos en este proceso es la de entrar en un estado de “irreverencia en relación a lo quieto”, tratando de imprimir dinamismo y nuevas relaciones en una perspectiva que podríamos llamar de construcción micro política. Entendemos “comunidad” en el sentido de lo que planteaba Marco Villela como estado de producción permanente, como proceso inacabado, como aquello que soporta una realidad experiencial, inconsistente, líquida.

La Colifata es la radio de los internos y ex internos de un hospital psiquiátrico que se llama J. T. Borda

y que existe desde hace ya 16 años en Buenos Aires. El proyecto de La Colifata trata de pensar el abordaje de medios de comunicación en dos sentidos: como dispositivos de intervención clínica y como plataforma o escenario desde donde problematizar, aún más, la complejidad de un fenómeno al que llamamos locura. Me parece importante destacar desde un comienzo que esto se dará en un camino de interrogación sobre “lo humano”.

Abordamos los medios para provocar un impacto en dos campos donde reconocemos problemas: el primero remite a lo clínico, a un estado de sufrimiento psíquico, al problema de las psicosis, y el segundo, de tipo social, remite a la mirada del otro, a la construcción de la locura desde la mirada del otro. El problema que trabajamos, en este último campo, es el de la estigmatización de la locura en el sentido de las representaciones y sus prácticas. La tarea, entonces, será generar espacios de deconstrucción de estas significaciones sociales imaginarias para habilitar otro tipo de procesos y prácticas en los que la referencia identitaria se ciña a “lo humano” como potencia creadora de sentido. Esto es central.

Las consecuencias del estigma en la identidad del llamado “loco” es, para nosotros, lo destinado a deconstruirse, sin por ello desconocer la dimensión de su sufrimiento. La radio opera como dispositivo de intervención en relación a este padecer.

La Colifata transmite los sábados desde el Hospital Borda durante 6 horas. Se instala en un patio de la institución y allí se acerca todo interno del hospital o visitante que quiera participar. Los programas salen

al aire en directo a través de la frecuencia 100.1 de FM, con un alcance barrial (se escucha aproximadamente a 3 kilómetros a la redonda). Estas 6 horas de emisión se graban, además, y en la semana realizamos un trabajo de montaje o edición que transforma parte de estas producciones en otros formatos (microprograma, *podcast*, etc.) que serán emitidos desde diversas plataformas (radios AM y FM e Internet). El objetivo es que estas producciones puedan llegar al “hombre común”, puedan abarcar diversas geografías, llegar a distintos públicos. Luego intentamos obtener un registro de lo que ocurre en quien lo escucha e ingresamos esta nueva información al dispositivo. El modo de obtener este registro es grabando las llamadas telefónicas de los oyentes a las radios retransmisoras, o bien a la sede de nuestra organización, así como las comunicaciones de oyentes vía *Skype* al espacio en vivo. También llevamos un registro de los emails destinados a los pacientes, así como los mensajes en la página Web. Dado este tránsito de ida y vuelta, se abre la posibilidad de procesos de mutua transformación en las áreas de impacto del proyecto.

La Colifata además, desde hace cuatro años, comenzó a trabajar en un proyecto de televisión. Tuvieron que pasar 12 años para comenzar a hacerlo. Siempre nos habíamos negado. En una plataforma como la televisión existe el riesgo de la sobreexposición. Además, abordar el problema de la estigmatización exige poner en consideración aquello ligado a lógicas de mercado y a la problemática de lo público y lo privado. Desde la perspectiva de mercado, el otro es siempre un consumidor. Si la fórmula fuera a presentar en lo público escenas de lo privado colocándolo como espectáculo,

del otro lado habría un consumidor probablemente capturado en lo obscuro de una imagen sin velo, en la ausencia de metáfora, en la pulsión *voyeur* de quien consume “rareza”. No digo nada que nos sea ajeno, me refiero a las fórmulas de los Talk Show y de los “Reality Show” que abundan hoy en la televisión. Evitar esto que a la vez favorece procesos ligados a la construcción de ciudadanía y a espacios en salud es nuestro objetivo. Generamos un espacio donde la comunidad también construye La Colifata TV, así como la radio.

La Colifata no sólo llega a la comunidad de manera indirecta —es decir, mediante contenidos comunicacionales que luego acceden a plataformas de lanzamiento para su circulación social— sino que con ella hacemos lo que llamamos intervenciones directas en la comunidad: hacemos “radio abierta” y también llevamos adelante un programa de acción que se llama Colifata Solidaria.

“Radio abierta” es literalmente sacar la radio del psiquiátrico: esta “máquina tramatizadora de lo disperso” que llamamos dispositivo radiofónico grupal o instalación plástico sonora sale del psiquiátrico y llega a los pueblos, a las ciudades, a las comunidades a las que nos invitan. Esto ocurre porque durante años se sostienen las retransmisiones de La Colifata en medios que ponen al aire estos microprogramas en diversos lugares del país. La idea allí es, encontrarse “cara a cara” con la comunidad y contrastar la “idea previa” con la percepción en el encuentro. El encuentro como imprevisto, el encuentro como acontecer: La tarea de quien coordina, entre otras, es crear condiciones para que algo ocurra, para

que emerja lo inesperado, lo impensado. Esto se registra y luego tratamos, no sólo de hacer un análisis cuantitativo (cantidad de mensajes, etc.), sino también cualitativo (qué representaciones se ponen en juego en este encuentro). “Radio abierta” significa sacar el dispositivo radiofónico grupal a la calle y propiciar experiencias de encuentro.

Lo otro que nos proponemos es correr el eje que parece estar en la problemática del estigma para abordarlo de otro modo. Esto se hará planteando una salida a la comunidad a través de nuestro dispositivo “abierto” radiofónico grupal, donde los pacientes se ubiquen como promotores de acciones en salud, en, con y para la comunidad. Es decir, que aborden problemas en lo micro, para irradiar hacia lo macro, teniendo en cuenta que hay problemáticas que se localizan en espacios territoriales concretos pero que son de carácter global. Previa alianza con organizaciones y capacitación mediante, abordan temas tales como pobreza, desarrollo sustentable, medio ambiente, ciudadanía, etc., y en el despliegue del dispositivo radiofónico *in situ*, intervienen directamente en la comunidad creando condiciones para facilitar procesos de simbolización colectiva alrededor de diversas problemáticas. La Colifata ofrece después sus plataformas comunicacionales para irradiar hacia lo macro lo que se trabajó en lo micro.

Colifata Solidaria propone un cambio de posicionamiento para los internos: pasar de ser “objeto de la rehabilitación psiquiátrica” a “sujeto promotor de salud”; pasar de ser objeto de las “políticas de salud y sociales”, a “sujeto que promueve ciudadanía, que construye comunidad”.

Me referiré ahora al dispositivo montado, al que llamamos Dispositivo Radiofónico Grupal (DRG), instalación plástica sonora o instalación multimedia (el término instalación lo tomé por sugerencia de Marcelo Percia, grupalista, pensador, escritor, psicoanalista argentino), es decir: La Radio un sábado en el Borda.

Nombraré muchas veces la palabra “estética” o “estético” y les pido disculpas porque sé que en estos contextos tal vez ya esté viciada, maltratada. Puede ser ese lugar común en el que podemos caer para no decir nada. Para mí, proponerme a hablar desde lo estético es, diría, oxigenante. Entonces disculpen si soy un poco repetitivo o naïf en este proceso exploratorio acerca de la cuestión estética.

Llego a esta Bienal pensando en un nivel de lenguaje más allá de la palabra, y reduzco el espacio de la práctica radial a la in-trama de sonidos convocados por la promesa garantida de su irradiación. El lugar donde se desarrolla es el del dispositivo de recepción y emisión de sonoridad humana y lo estético funciona en principio como intuición: hará grato o ingrato el momento de un sábado; viviremos instantes mágicos entre todos cuando algo pase. El caos será un constante contraste presente, condición para la creación de lo mágico como referencia de la in-trama y su posible devenir. Estético será poder circular entre la superficie intersticial de seres sensibles que se reúnen en un patio donde ponemos una mesa y sillas. Los micrófonos recortan el espacio y los parlantes amplifican la voz. Una antena emite en directo lo que allí ocurre por la 100.1, frecuencia Colifata de FM y un grabador testigo registra el

acontecer en ese espacio intersticial de esos seres sensibles que dirán “presente” antes de la forma. Lo estético funciona quizás como motor en el sentido del desliz. Ese tercer actor, el grabador testigo, relanzará parte de la trama al colectivo social mediante un sistema de retransmisión que advendrá en diversos formatos según las características de las plataformas que los contengan (*podcast*, microprograma, falso vivo, vivo, etc.).

¿Estético será eso que suene, consuene, mueva y conmueva? Lo estético como hecho vincular: ¿posibilidad para el arte entonces? ¿Es “estética” mi escucha? ¿Hay un “criterio estético” en la configuración o diseño de un espacio que aloje lo que cada sujeto traiga? ¿Se puede ver este dispositivo como una instalación? ¿Lo que cada sujeto traiga será ya sonoridad de un “registro estético particular” que lo represente? Y si ese modo particular de estar, ser, ver y expresar el mundo, hubiese capturado al sujeto en el dolor y la estereotipia, ¿desde qué ética opero en la transformación de su estética? ¿Sería eso legítimo?

En La Colifata trabajamos para la activación de *devenires* en la trama. El sentido, una posibilidad. Lo estético, una configuración particular mas allá de lo bello o no bello. El objetivo, la co-habitación en el símbolo, lograr el estatuto de lo comunicable. El lenguaje, la meta y lugar de amparo.

Salomón Resnik dice que la estética es el arte de “donar sentido”. Me pregunto: ¿para quién, según quién, desde quién?

Nuestra posición ética será crear condiciones de

contexto, condiciones para que ese modo particular de expresión, para que esa estética del ser pueda emerger, circular, ligar —hacer lazo—, alcanzar su dignidad gracias a un “criterio ético y estético” que lo espere como continente hospitalario, presuponiendo en él —en “quien hable”— un valor diferencial que merece el intercambio social. Esto es central: es un principio rector si se quiere, es presuponer siempre en el otro esa capacidad de producir “diferencia” en el encuentro, transitando la dimensión de la pregunta acerca de lo humano.

¿Nuestro trabajo será el de ser re-circuladores “oficiales” de la sonoridad humana capaz de devenir en trama, sentido, símbolo?

Toda expresión humana configura una estética particular y la valoración está del lado de quien escuche o vea. Nuestro criterio será —desde el lugar donde trabajamos— suponer a todo sujeto como “potente”, para que pueda realizar conexiones, o lazos en la trama.

“Construcción” y “deconstrucción” hacen la epistemología de los actos. La preocupación acerca de las tramas, como líneas constructoras de sentido está en nosotros desde el principio: llevamos 16 años trabajando como “tramatizadores de lo disperso” para la construcción de sentido en el DRG (Dispositivo Radiofónico Grupal) y como “deconstructores” en el campo de las representaciones sociales imaginarias.

Siempre supuse una relación interesante entre las producciones de las psicosis expuestas en un medio

de comunicación —y decirlo así no es homogeneizar sino más bien reconocer algunas invariantes— y los caminos a deconstruir en el entramado social. Nuestras conductas xenófobas, de exclusión, discriminadoras, forman parte del destino a deconstruir en el sentido de que “eso” hable. Deconstruir sería saber hacer silencio para que la dificultad hable. No nos importa concientizar a nadie, no creemos que eso sea educación en el sentido de vanguardia esclarecida. Nosotros, los intervinientes en este camino de construcción de lazo y salud, no sabemos la verdad, mejor dicho: no la tenemos, ni la encarnamos como dimensión normalizadora. Personas diagnosticadas toman la palabra y los comunicadores, conductores de espacios radiales en la comunidad “le dan un lugar” al “no-lugar”, realizan el primer acto de inclusión y de solidaridad. Los medios son una oportunidad no sólo para escuchar la palabra de minorías excluidas sino para escuchar la razón/sin razón de nuestras conductas y pensamientos. Son la oportunidad para que no sólo hable “la locura” sino también los miedos asociados a ella, las fantasías que la sustentan, las proyecciones de los otros en la pregunta por lo humano. Dan lugar a la producción deseante del colectivo comunitario, para que no sólo hable, sino que haga, que construya, que ponga en juego sus saberes, sus búsquedas, sus capacidades creativas. Estos medios se usan para producir espacios en salud, para promover su abordaje en pasiones que conecten.

¿La “diferencia” es amenaza que desnuda la fragilidad del ser? ¿El ser es eso estructuralmente llamado a asirse de ropajes que le den ilusión de substancialidad?

La psicosis que falla en la función, nos recuerda esa fragilidad y sufre por sobre su propia carne.

Hablo de una relación funcional entre la producción estético-discursiva de un grupo de personas en su mayoría diagnosticados de psicosis y la tarea a deconstruir formaciones sociales imaginarias, y creo descender, quizás, a esos puntos de matriz fundante en la naturaleza de los mitos.

Estas producciones, las producciones del “quien habla” en este caso, ¿darían cuenta de “capas geológicas fundantes en sus puntos de falla” al interior de nuestra cultura? Quiero decir que en “quien habla” del decir de aquel llamado “psicótico”, algo de estas “matrices culturales” fundantes podría ser “palabra” en su punto de “falla” o insistencia.

Habría algo en estos decires, algo en esa rítmica, algo en ese vestir, algo en esa configuración estética que es alojada en la instalación plástico sonora, y que llevado al seno de la comunidad mediante el mecanismo de retransmisión tal vez no sólo hable de sí mismo, sino de todos, o de algunos otros. La diferencia, entonces, como dimensión que no iguala.

Yo creo que las psicosis, en su mecanismo de producción discursiva, invitan a repensar lo obvio, tropiezan con lo ya naturalizado o instituido, darían cuenta de un “quedar roto de nuestro paso olvidado” como diría el poeta Miguel Abuelo. Las psicosis se presentan como error, como falla que cuestiona lo no cuestionable. Tropiezan, repito, con lo ya instituido o naturalizado, deconstruyendo, desnaturalizando. Despojarían

a lo humano de su ropaje, desnudando su condición de fragilidad.

Las psicosis al hablar, de modo involuntario, desnaturalizarían, de-construirían las bases –si es que las hubiera– de nuestras producciones culturales. La locura en su expresión se presentaría como lo “grotesco” de la cultura. ¿Es necesario aclarar acaso que las psicosis en realidad nunca hablan? Hablan personas que a veces sienten el fin del mundo como fin de las palabras, el sufrimiento como pulsión de muerte, como extravío en el lenguaje, como falla del lenguaje en su función. La locura entonces se entiende como una angustia extrema, como un sin sentido sobre el hecho de existir –que en estado de crisis se vivencia absoluto– es el cuerpo como cosa, la palabra como cosa. Es delirio que pretende estabilizar, es poder omnimodo de alucinación que atormenta.

Recientemente estuve en Francia visitando la ya mítica clínica La Borde; traigo de allí una escena: En un castillo acontece una reunión, será lugar de toma de decisiones, de discusión, deliberación, reflexión, lugar de la psicoterapia institucional. La mujer anciana de tez muy blanca no habla, pero con su capelina y cierta combinación de colores, yo veo la presencia de la nobleza en la campaña francesa del siglo XVII. Ella era del campo y su marido murió dijo alguien. ¿Es ella una especie de “quedar roto” y camina descalza nuestro paso olvidado? El poema de Miguel Abuelo dice:... “soy el quedar roto de tu paso olvidado, aquel que te camina... descalzo”. Siento que nadie espera que hable, la siento integrada al lugar y vivo una experiencia de esteticismo pleno.

Es “quien escuche” el que será beneficiado por ese decir “hablado”, y “quien hable hablado” el que padezca... por ahora.

Me acuerdo que cada sábado en el Borda se repetía el mismo ritual: un interno regaba un mástil sin bandera. Cada sábado cuando llegaba a hacer el programa de radio se repetía la misma escena: regar un mástil sin bandera. Tal vez eso presuponia el nacimiento de símbolos, sostén de identidad. Seguramente sea ese el efecto metafórico en mí. ¿Qué quiero señalar? Cuando hablo de la psicosis como espejo de la cultura –espejo que no espeja exactamente lo mismo–, como destructora hacia los puntos matrices, etc., quiero dar cuenta de un proceso de legitimación y validación de discursos y estéticas que fueron deshabilitadas socialmente; quiero acompañar y asistir en este proceso de construcción de dignidades –no sólo de quien hable, sino del que escuche. Ubico a la ética como el punto de partida que supone siempre al otro como capaz de producir diferencia, y considero que los instrumentos a utilizar para este rescate –producción de subjetividad– son sensibles a lo aleatorio, escuchan en situación, piensan en situación e incorporan lo inesperado relanzándolo. Alojamos lo que cada uno trae ya sea delirante o no, sensato o insensato, y emigran a otras localidades hacia el encuentro con otras sensibilidades, otros saberes, otras búsquedas u otros paradigmas en el sentido de modos particulares de estructuración de racionalidades.

Proceso de conformación de grupalidad en el incipiente dispositivo. Algo de historia.

3 de agosto de 1991 (primera grabación de lo

que luego será radio La Colifata).

Los pacientes eligieron hablar sobre el tema de “la mujer”.

El proyecto nació a partir de una invitación que me hicieron a una radio comunitaria para que cuente mi experiencia como voluntario en un grupo que hace tareas artísticas en el Borda. Este grupo se llama Cooperanza. Cuando me hicieron esta invitación, se me ocurrió que en vez de ir yo solo a hablar, estuvieran presentes los que vivían en el psiquiátrico. Propuse en primer lugar no ser yo quien hablara y en segundo lugar no agotar la participación de los pacientes en una sola emisión. En ese programa, en cada emisión le proponían a la audiencia tratar un tema en particular. Por ejemplo: la locura, la violencia en el fútbol, la mujer, etc. Les propuse que me digan con anterioridad cuál era el tema que ellos querían lanzar a la comunidad –era un programa que tenía muchas llamadas telefónicas– para que yo pudiera ir al hospital con un grabador y llevarles a los internos esa pregunta-disparador, y así también encontrar un modo de inclusión, es decir, para generar una práctica de inclusión. Luego de proponérselo a los de la radio no pude dejar de pensar en eso y fui al hospital con un grabador. Llegué, les conté y les pregunté si querían comunicarse con la gente de afuera. Algunos querían contar chistes, otro hacer dibujos y uno de ellos llamado Carlos dijo que el primer tema que él quería hablar era: “¿por qué la mujer es un bichito raro?” —Que ellos opinen después— dijo, refiriéndose a los de la radio, a los que iban a escuchar. Hubo risas y otro comenzó a contar

chistes. Yo relancé la propuesta de Carlos.

—Carlitos dijo que le gustaría hablar de las mujeres. ¿A ustedes les gustaría hablar de las mujeres?

—Síiiii. . . —decían entre risas y cierta excitación. Y allí empezó todo.

Vamos a escuchar 30 segundos de esta primera grabación en un relato que creo tiene que ver con el planteo antropológico que intento desarrollar en relación al mecanismo o los modos de producción discursiva de este colectivo social diagnosticado de psicosis.

Audio 1

Ramón: —*Por eso, el hombre está en esta tierra y había perdido la verdadera vida de ellos. O sea, que era el paraíso que los llevaron y el reino de los cielos. . .*

Barrios: —*Claro. 'No es bueno que el hombre esté sólo', dijo Dios, y creó a la mujer de la costilla de Adán. . .*

Alfredo (coordinador): —*¿Cómo?*

Barrios: —*Porque digo que es la ley natural de la vida tener que reproducirse, nacer y morir, en la palabra de la Biblia está, y lo conoce hasta el más tonto, y dice así: no es bueno que el hombre esté sólo e hizo a la mujer de la costilla de Adán. Fue entonces cuando Adán se enojó con Eva porque le hizo cometer el pecado y le dijo '¡devolveme la costilla!'.*

Carlos: —*Claro, lo que vos decís es que las mujeres nos deben una costilla. Que no se hagan las tontitassssss. . .*

Barrios (interrumpe): —*Porque vive a costillas del hombre. Por eso la mujer vive a costillas del hombre!!!* Toda mi vida escuché y utilicé el dicho “vivir a

costillas de...” cuando alguien se aprovecha de otro o vive del otro. Se dice comúnmente por ejemplo: “No voy a permitir que sigas viviendo a costillas mías”. Utilizamos esa frase cotidianamente: “vivir a costillas de...”. Es una denuncia frente a quien se parasita. Yo no sabía que debía su origen a un mito bíblico que reduce la condición de la mujer a la posición de deudora del hombre, y nada menos que deudora de su ser.

Esa conversación duró 40 segundos aproximadamente y derivó en un microprograma radial que luego se llamó “Bases bíblicas para una cultura machista”.

Pero volvamos a nuestra “arte” en el camino de tramatizar lo disperso, más precisamente al rol del interviniente en el armado de lo que llamamos instalación.

Relanzo la pregunta al grupo:

—*¿Ustedes creen que las mujeres nos deben una costilla? ¿Quién quiere salir de corresponsal?*

—*¿Qué es corresponsal?* —pregunta Pablito. Contexto que corresponsal es alguien enviado por nosotros para que le pregunte a otros lo mismo que nos estamos preguntando aquí.

—*Así como estamos grabando acá, podemos ir a preguntar a los demás que viven en el Borda, qué piensan de esto, si creen que la mujer nos debe una costilla. Alguien va, pregunta, lo graba y después lo escuchamos para ver que piensan los demás.*

Audio 2

Carlitos, corresponsal de la costilla: —*Bueno, yo podría preguntarles... Acá... acá... hay dos lindas*

chicasssss, yo les podría preguntar a ellas si la mujer le debe una costilla al hombre. ¿Qué respondés de eso vos? Porque Dios le dio una piña (trompada) al hombre, lo durmió y le sacó una costilla y de esa costilla nació la mujer. ¿Qué opinás de eso? ¿Nos deben una costilla ustedes?

Chica 1: —*De eso no sé nada... (risas).*

Chica 2: —*Para mí es mentira eso, no le debe nada la mujer al hombre (risas).*

Carlitos Cooperanza: —*Muchas gracias (risas).*

El juego de los corresponsales estuvo presente desde el principio. El grupo en su trabajo podía construir preguntas —proceso laborioso y rico éste. Mis intervenciones en ese sentido tenían que ver con acompañar el proceso de la generación de inquietud, ayudar a “instituir las” si se quiere, devolverlas como válidas, otorgarle una habilitación a circular como resultante de otro trabajo que ha comenzado a hacer el grupo: el de instituirme como coordinador (algo de la ley en el juego de la transferencia). Ellos habían trabajado y yo introducía otra pregunta: —*¿Acaso no le gustaría saber qué piensan los demás?*— La pregunta “Colifata” sale a circular con “registro” —no olvidemos que el grabador es soporte de la palabra y la registra para luego hacerla circular en nuevos contextos— y rueda para volver enriquecida con pensamientos y expresiones de otros. El grupo inventa ahora “la espera” y el “qué hacer” mientras se espera.

Evercito —un paciente boliviano que habla también en quechua— entiende rápidamente la propuesta, la denuncia sin quererlo en lo mágico de su literalidad. Cuando digo “mágico de su literalidad” estoy superponiendo dos dimensiones que se corresponden: exacerbación de literalidad

con efecto metafórico en quien escucha.

—Ever, vos llevá las preguntas y traé las respuestas

—le dice Carlitos Cooperanza quien ya ofició de corresponsal.

Escuchamos.

Audio 3: Ever corresponsal sobre la mujer.

—*Preguntar sobre la mujer, preguntar sobre la mujer, preguntar sobre la mujer... Najua na portu, najua cai tai reportaje pin...*

Ever llega al lado de una mujer, la mira y le dice: —*Preguntar por la mujer.*

Mujer:—¿Qué querés que diga? Que la mujer tiene los mismos derechos del hombre y el hombre los mismos derechos que la mujer. Ya que están los derechos, hay que usarlos.

Ever: —*¿Nada más? ¿Está todo escrito? ¿Está todo escrito?*

Tigre (interrumpiendo): —*Yo creo que no tiene que haber ni machismo ni feminismo, término medio.*

Ever: —*Término medio, término medio, término medio, término medio, término medio, término medio.*

— Ever llega hasta la mesa y entrega el grabador.

Esta dimensión de un tercero que registra y soporta a la vez (grabador) funciona en Ever de otro modo. Como Carlos le pidió que lleve las preguntas y las traiga, Ever lo tomó realmente así y cuidó de traer la respuesta: —*término medio, término medio, término medio...* — que como efecto trae la risa (risas en el auditorio), efecto de metáfora entonces, tendría que ver con el “donar sentido” pero de nuestro lado, no tanto en la intención de Ever en hacer

poesía ni mucho menos. Probablemente esta risa genere ternura, genere cariño. Intentamos utilizar los medios de comunicación para ir tejiendo esta posibilidad de “vínculo amoroso”, de “libidinización” del discurso de ellos y más: la conexión no es sólo a nivel del discurso.

Ever Isaak es boliviano y dice que vive “arriba del segundo cielo”. Cuando lo conocí en 1991 me habló de eso y del helicóptero que construía en la terraza del Borda para volver a Bolivia. Un día me trajo los planos, era un dibujo de un helicóptero que en su interior tenía un tocadiscos marca Winco. Me dice: “*Para ir viajando con música a Bolivia, hermanito*”. Eso es una radio, pensé, el arte de donar sentido hacia una multiplicación inacabada.

El sábado 31 de agosto de 1991 se realizó el 5to encuentro del grupo.

La Colifata todavía no se llamaba La Colifata. Para que La Colifata se llame La Colifata tuvo que haber un proceso, tuvo que haber una primera emisión en la FM comunitaria donde los pacientes hablaron de la mujer, una segunda donde hablaron de los manicomios, una tercera donde hablaron del fútbol, y así cada vez. Cada emisión había llamadas de oyentes. La primera llamada de un oyente se dio ya en la primera emisión: preguntó si en el Psiquiátrico Borda se daba electroshock y cómo los trataban. Hubo quienes contestaron que los trataban bien y quienes contestaron que los trataban mal, muchos decían que sí se usaba electroshock, otros que a veces, y otros decían no saber. Las respuestas se pusieron al aire en la siguiente emisión.

Era muy interesante el hecho de la espera porque cada sábado ya no era solamente reunirse para hablar sobre algún tema. Era reunirse para esperar, esperar a ver qué venía de “esa botella lanzada al mar” y por suerte siempre venían mensajes. Probablemente venían mensajes porque, digámoslo así, la posición ética de quien se constituye como primer oyente, como fue mi caso, primer oyente con poder de relanzamiento diría, define un público —proble-mática de la ética y el poder. Ayer se hablaba de la construcción de un público, y yo lo pienso como una suerte de delimitación habilitante. Diría que la definición del público es algo más que una cuestión de mercado o destinatario, la definición del público es una oferta de posición. Definimos público capaz de hacer algo más que consumir.

Espacios en proceso de construcción como lo fue La Colifata de aquella época, la creación del dispositivo o instalación plástico sonora y las características de quien escucha y su posición ética, definió un público inquieto, interesado y conmovido; habilitado a hacer, a decir, a participar. Quiero decir que la posición ética de quien escucha e interviene en este proceso es, no sólo suponer valor en quien habla, sino además introducir una instancia para que quien escuche no sólo aloje, sino que se sienta convocado a participar más allá de escuchar u observar. Y digo además que no alcanza con la posición ética del interviniente o coordinador —primer oyente con poder— sino que además hay un dispositivo montado con características particulares, dos de ellas centrales: abierto e inacabado, que ayudará a la construcción de un público inquieto e irreverente. Lejos de responder con esto el porqué de los mensajes, quedo cerca, aún más, de la

pregunta. ¿Por qué desde el principio siempre hubo mensajes de oyentes?

Los que conducían el programa en la FM comunitaria le dicen a los internos : —*¿Por qué no le ponen un nombre a su columna...? Esta es su columna, este programa lo estamos grabando para que lo escuchen... ¿Por qué no le ponen un nombre?*

Lo que hago es grabar ese pedido de personas que le “hacían lugar” a los que habían perdido su lugar en la sociedad. Lo llevo al hospital y empiezan a buscar un nombre para la columna que tenían en esta FM comunitaria. Carlos Riel, sale de corresponsal por los patios del psiquiátrico a preguntar. Cuando vuelve, el grupo reunido escucha su pregunta. Su pregunta no era “*¿Qué nombre le pondrías al espacio que tenemos en la radio FM comunitaria?*”, su pregunta era: “*¿Qué nombre le pondrías a nuestra radio?*”. Cuando hablo de dramatizar en lo disperso; cuando digo escuchar lo aleatorio, lo inesperado; cuando hablo de la clínica del asombro, de la situación, de clínica del acontecer; estoy hablando en parte de eso: “*¿Qué nombre le pondrías a nuestra radio?*”. El grupo no sólo escucha las respuestas sino que se sorprende con la pregunta. Subrayo eso. Ya era claro: iba a ser una radio de ellos, cuando en realidad no teníamos los medios técnicos. Sin embargo, la radio ya existía en su posibilidad de *feedback* y de encuentro con otros. La constitución de un destinatario como posible de un decir.

Entonces quedan registrados en el grabador 40 posibles nombres para su radio. Ninguno aludía a la locura y no se ponían de acuerdo en elegir uno.

En La Colifata justamente se trabaja en este estado deliberativo. Uno sólo entre los 40 remitía a la locura: La Colifata. *Colifata* viene del *lunfardo*, que es el argot porteño. Es una palabra que estaba casi muerta, fuera de uso, sin embargo la gente la conoce. Es una acepción que no niega la dimensión de la locura pero es dicha de modo no peyorativo. Pone en juego la dimensión del afecto además. El grupo delibera, no hay acuerdo. Pablito propone: —¿Por qué no lo mandas de nuevo a la radio y que lo voten los oyentes? Relanzo lo que dice Pablo al grupo y de modo festivo todos asienten. —*Que lo voten los oyentes* —dicen. Al miércoles siguiente se emiten por la radio FM S.O.S de San Andrés los 40 posibles nombres para la radio de los internos del Borda. Empieza a llamar la audiencia y es el otro el que vota, es la comunidad votando La Colifata. La Colifata entonces responde a este lugar de asignación que viene del otro. La comunidad podría haber votado radio “Carlos Gardel” que era uno de los nombres propuestos. “Radio Spika” dijo otro. “La Gran Granja” propuso otro. “Radio Tiempo Viejo” se escucha decir: —*Porque los que están aquí están de larga data. Por eso tiempo viejo.*” La Radio del Capital Piluso”. Capital, no capitán (Piluso era un héroe de los niños, un tanto loco). “Radio Westinghouse”, porque el corresponsal tenía un grabador marca Westinghouse. —¿*Qué nombre le pondrías a la radio?*—y le muestra el grabador. El paciente mira y dice: —*Westinghouse, ¿qué le voy a poner?*

La comunidad entonces vota La Colifata. Aceptamos este lugar de asignación que viene del otro para desde allí re-trabajarlo, abrirlo a una multiplicidad de sentidos. Colifata es igual a... ¿qué?

Ese 31 de agosto de 1991 estábamos en el 5º taller y le estábamos buscando la cara a Dios. Era el tema del día, uno de ellos lo había propuesto. Hablan acerca de las posibles caras de Dios, si Dios existe o no existe... y Ever que estaba ahí cerca es llamado, teniendo en cuenta que decía que habitaba arriba del segundo cielo (segundo piso del hospital Borda, servicio 12), para relatarnos si desde allí lo veía o no, etc. Suponíamos que al vivir en el segundo cielo tal vez desde allí estuviera más cerca de Dios. Lo convocábamos a que nos haga su relato, a que se sume al grupo. El grupo lo instituyó como el corresponsal exclusivo desde “arriba del cielo”. Ya en el 5º encuentro ser corresponsal era un recurso del grupo y parecía natural. Así como aparece Ever, aparece otra persona “El Uruguayo” y dice: —*Bueno, entonces yo quiero ser corresponsal desde Marte.* Digo: —*Ya que estamos hablando de los planetas ¿alguno quisiera ser de la Tierra?* Joaquín dice: —*No, yo quiero ser corresponsal, pero del Borda.* —*Ok.* Y Carlos Riel dice que va a ser corresponsal de la Tierra. Juego de corresponsales que en ese momento está pensado como una técnica lúdica al servicio de la inclusión de discursos y estéticas del estar que de otra manera no hubieran podido ingresar. Esto fue el antecedente de lo que luego he llamado “Técnicas de inclusión de temáticas delirantes”.

Vamos a escuchar ahora al corresponsal de Marte y al del Borda.

Audio 4 y 5: Corresponsal de Marte y del Borda.

Washington, El Uruguayo: —*Nosotros pensamos*

en Marte que la Tierra está mal porque hay hambre, hay frío, hay tristeza, hay dolor. Pero yo sé, como marciano que soy, que todo esto va a cambiar porque hay un Dios que nos quiere mucho. Nada más.

Coordinador: —*Ahora, disculpe corresponsal en Marte, me parece que en la Tierra está la cara de Dios. ¿Es verdad, es así?*

Washington: —*Es la mentira más grande que pude haber escuchado...*

Coordinador: —*Entonces no está la cara de Dios en la Tierra. ¿Y dónde está la cara de Dios? ¿En Marte?*

Washington: —*La cara de Dios es el amor... Estamos viendo que allá en la Tierra hay desunión, que se los consuela a los enfermos, que hay alegría también, hay amistad, hay buena gente... y en fin.*

Coordinador: —*Disculpeme, y en Marte ¿qué hay? Usted que está allá ¿qué nos puede decir?*

Washington: —*En Marte, lo único que yo conozco que hay, es el amor.*

Alfredo: —*Tenemos el corresponsal del Borda también. Buenas tardes.*

Joaquín: —*Y, ¿qué quiere que le diga? Que en el Borda anda mejorando la comida y esperemos que mejore el personal, que nos trate bien. Eso es lo que espero yo, vamos a ver. Y que nos dejen salir a menudo a afuera, a la calle y sin tanto permiso.*

Alfredo: —*Alguna otra cosa que quiera agregar desde el Borda?*

Joaquín: —*Nada más, nada más... He hablado demasiado, creo.*

La operación técnico-terapéutica como recurso de intervención en el DRG (dispositivo radiofónico grupal) o instalación plástico sonora.

Hace 16 años el grabador registraba a la vez que

obraba de micrófono haciendo un recorte del campo, un recorte diría habilitante a la palabra. Quien hablaba tomaba el grabador en sus manos y cuando terminaba se lo pasaba a otro. Hoy en La Colifata intervenimos varios profesionales que cumplimos diversos roles en el DRG. Me interesa señalar ahora el rol o función del operador técnico-terapéutico —lugar que ocupé siempre y ahora comparto con una compañera— ya que desde allí podemos retomar algo de la dimensión estética al servicio del proceso de "trammatización", y ordenar un poco lo ya dicho; entendiendo lo estético como proceso y como condición para la creación, aquello que remite a lo complejo de una función y sus particularidades.

Tenemos que entender primero que no se trata de operación técnica en el sentido habitual de la palabra y el rol que se espera de ello. Se trata de un lugar importante, casi fundamental, destino de múltiples líneas transferenciales y objeto de fuertes cargas. Es a partir de esta realidad transferencial que la operación técnico-terapéutica se hace importante. Ese lugar es además el lugar de la mirada, no sólo de los pacientes sino de uno en relación al campo habilitado.

Se trata de pensar la operación técnica en términos de recursos de intervención en relación al dispositivo montado, el DRG, donde el objetivo central es el encuentro entre seres sostenidos en la palabra. Es clave en este proceso todo aquello ligado a la creación de condiciones para la comunicabilidad, entendiendo a ésta, incluso, más allá de la palabra, pero dentro de lo simbólico.

La operación técnico-terapéutica es una operación sensible, es una operación que intenta desanudar puntos de densidad en el ambiente, es un complemento de la intervención verbal como recurso. El operador técnico-terapéutico no sólo escucha la producción de palabra como texto dicho: el operador escucha la rítmica grupal, su latido. Ensayo melodías en función de las emociones, las provoca, las sostiene, las soporta. El operador técnico-terapéutico es un artista al que le cabe una enorme responsabilidad desde lo ético y lo ético-terapéutico. Pensemos el término artista en relación al concepto de instalación. La “obra” se enciende, se crea y comunica con el aporte viviente de esta función: la del operador técnico terapéutico.

La operación técnico-terapéutica como recurso de intervención no sólo introduce ambientes o los refleja, esta función incorpora, además, producciones discursivas de los mismos pacientes luego de haber pasado por un proceso de edición, y también incorpora la producción de los oyentes de la comunidad a través de los mensajes que les destinan a los “colifatos”. Esta función incorpora al otro semejante y al “uno” en posición de escucha de uno mismo.

La operación técnico-terapéutica también incorpora la dimensión política. Se trata de introducir elementos de disloque para la lógica manicomial. Provocar movimiento a lo que está estanco, feudalizado, a aquellas lógicas de poder aplastantes.

La operación técnico-terapéutica está al servicio de lo que llamamos una clínica del acontecimiento y el interviniente es parte viva de la instalación plástico

sonora. Los instrumentos a utilizar para este rescate y producción de subjetividades —como lo subrayara más arriba— son sensibles a lo aleatorio, escuchan en situación, piensan en situación, e incorporan lo inesperado relanzándolo. Alojamos lo que cada uno trae, ya sea delirante o no, sensato o insensato y emigran luego a otras localidades, hacia el encuentro con otras sensibilidades, otros saberes, otras búsquedas, u otros paradigmas —en tanto modos particulares de estructuración de racionalidades—. Ayudar en el camino hacia la “tramitación” de lo disperso y tender puentes para su comunicabilidad, es casi un arte —arte como proceso— que al advenir a la forma —arte como configuración estética— se lanza luego permeable a la permeabilidad de los otros estimulando sus producciones. Hablamos de dispositivo abierto porque a La Colifata viene el que quiere, pero sobre todo porque lo que allí se produce se escucha en otro lado. Quiero generar un punto de encuentro con la comunidad desde la dignidad y no hay dignidad sin intercambio. Hablo e interrogo lo estético en la búsqueda de la creación de condiciones para la comunicabilidad y no hay comunicación sin consonancia. Consonancia estética y producción deseante como punto de encuentro. Porque presupongo el valor de quien habla, creo condiciones para que se produzca esta comunicación, sin embargo no alcanza con suponer para encontrar, el valor no se encuentra, se produce, y se produce en un camino inacabado.

El lenguaje

Entendemos el lenguaje no sólo como lugar de

palabra, sino como posible efecto de la expresión humana, lenguaje más allá de lo verbal, lenguaje como registro simbólico, o en lo simbólico, como estética del estar y sonoridad en el decir, ya sea en la rítmica, en la melodía, en lo verbal o en lo gestual. Justamente, el recorrido será en el sentido de aquello que dé direccionalidad al flujo energético vital humano, logrando que eso se juegue en estados de “cohabitación por el símbolo” para generar efectos de lenguaje, lugares de resonancia, de consonancia, de encuentro. El efecto de lenguaje será ese lugar donde dos o más personas se encuentren, entendiendo la producción posible de sentido como “lazo”. Efecto de lenguaje, trazo de simbolización, trama que teje sentido en el incluir del sinsentido, en el hacerle un lugar. Mi intervención estará dirigida a la facilitación o creación de lugares. Sentido que va más allá de lo verbal —aunque puede incluirlo— y que sería “ese espacio intersticial donde el ser se sostiene o se sujeta”. El encuentro será en el trazo de la simbolización y allí estaremos hablando de salud. Salud será también promover en los integrantes de La Colifata espacios de autonomía y responsabilidad en aquello que se hace o se dice. Cuando el grupo en sí mismo se da espacios donde la palabra pueda circular, bordeada, contenida, delimitada y soportada en otros, es entonces cuando estamos generando salud.

Es en el grupo donde las sonoridades podrán confluír en un hecho estético, donde el sentido devendrá de la trama, en un lugar para cada uno, en un espacio a habitar en conjunto. Lo que se busca entonces es una “polifonía saludable”. Los intervinientes vamos a la búsqueda de lo que

emerge en situación. Asistimos, acompañamos y promovemos la experiencia colectiva y compartida de vivir, eso que emerge, no como error o discapacidad, sino como posibilidad de comunicación.

Apoyaremos las intervenciones en una escucha de contexto, en la construcción de “tramas ambientales” por ejemplo. En ese, quizás, estadio previo a lo dicho, en términos de verbalidad. Necesitamos la generación de contextos para que eso que presuponemos como potencial capacidad diferencial, se ponga en juego y haga lazo.

En el DRG se crean condiciones para la creación y lo que se crea es, entre otras dimensiones, la posibilidad de sujetos con palabra, historia, arte e identidad.

En nuestro caso hay una invitación a ligar la energía vital a la vida, en oposición al *tánatos*, a la muerte del símbolo. Una invitación constante a la creación de múltiples líneas de sentido y en esto la comunidad tiene su papel. El DRG genera condiciones para la emergencia de lo particular, para la producción y rescate de subjetividad y de propuestas subjetivantes, da espacio para lo que cada uno traiga, sea delirante o no, sensato o insensato, y para eso nos valemos de técnicas que llamamos “de inclusión”. Algunas de ellas son “técnicas de inclusión de temáticas delirantes”.

En La Colifata intentamos inventar contextos que contengan, contextos que incluyan. No corregimos, no obligamos, muy por el contrario, facilitamos el “lecho al agua, para que se la pueda nombrar río”. No le decimos que venga, vamos a

buscarlo allí donde quedó. En la radio lo delirante recupera un auditorio y esto trae efectos.

El doctor Valle propone temas y el grupo los trabaja. Vamos a escuchar un microprograma y un debate sobre el tiempo. En la edición se prioriza o se intenta que él pueda entrar en interlocución con otros, o bien que aquello que él diga pueda resonar en otros y así el grupo trabajarlo.

Escuchemos un microprograma sobre el tiempo:

Dr. Valle: — *Buenas tardes, estamos hablando hora sin tiempo, el tiempo luzzzzz, años luzzzzz. Viajamos sin tiempo, el reloj pasó de moda, años luz. Hasta la próxima, en vía ovni.*

Diego el locutor: — *Continuamos aquí en LT22 Radio La Colifata transmitiendo en vivo y presentamos a continuación, “el mundo y la salud” con el Dr. Valle. ¡¡¡Aplausos!!!*

Dr. Valle: — *Y bueno. El tiempo... El tiempo no tiene números. Yo digo que marcar el tiempo sin números es vivir en plenitud la vida.*

Alfredo: — *¿Cómo es eso? ¿A ver? ¿Se puede expresar un poco más?*

Dr. Valle: — *El tiempo lo marcan con números, yo marco el tiempo sin números y sin reloj.*

Alfredo: — *¿Podría abrir el micrófono por si alguien le quiere hacer una pregunta?*

Dr. Valle: — *Sí.*

Evaristo: — *El tiempo de hoy, el tiempo de ahora, el tiempo de ayer. De hoy, de ahora. Ya ahora es ayer porque ya pasó. Ahora es ahora pero ya va a pasar y todo va a ser ayer.*

Christian: — *¿Sobre el tiempo? Tiempo temperatura, tiempo espacio, tiempo cantidad, cuantificable, cualificable o tiempoooo....*

Alfredo: — *Tiempo (en el sentido de “se acabó tu tiempo...”).*

Juan: — *El tiempo que se pierde no se recupera jamás dicen, ¿no? ¿Es verdad eso?*

Evaristo: — *Yo te puedo decir algo. El tiempo que se pierde... cuando uno pierde gana, entonces el tiempo perdido es ganado, porque nos queda más tiempo por seguir. ¡Entonces ganamos, eh!!*

Juan: — *O sea que sería algo así como que si perdemos ganamos y si ganamos perdemos, algo todo invertido, todo dado vuelta.*

Hugo: — *Hace tiempo que no como, hace tiempo que no me baño, hace tiempo que no me aumentan el sueldo, hace tiempo que no cumplo años. Hace tiempo. El tiempo se hace, por lo tanto el tiempo no existe, el tiempo lo hacemos nosotros. Hasta otro tiempo.*

Silvina: — *El tiempo es lo más precioso que hay, por eso nunca hay que perder el tiempo. Yo soy lo más preciosista que hay en el tiempo.*

Trinity: — *El tiempo es la existencia. El tiempo... el propio cuerpo tiene sus tiempos, sus ciclos. Tenemos un reloj biológico, tenemos ciclos de todo tipo, así que no tenemos necesidad de depender de ninguna maquinita para saber si es de día, de noche, para saber si me tengo que levantar o acostar o si tengo que comer.*

Daniel: — *Bueno, pienso que tenemos una tarde maravillosa acá sobre el Borda, una tarde sensacional. Estoy esperando un amigo a ver si se atreve a venir a tomar unos mates aquí en el Servicio 5 conmigo, que lo quiero mucho y un gran amigo mío.*

Alfredo: — *¿Y el tiempo?*

Daniel: — *Y... ya lo dije al tiempo: una tarde maravillosa, estupenda, con poco sol. Una temperatura con 16 grados y medio. Una tarde estupenda.*

Sube la música

Dr. Valle: —*Yo digo que todo el mundo sin reloj es más feliz...*

Música final.

Lo interesante es que quien produjo este instante de interrogación acerca del tiempo fue una persona “delirante”. Alguien a quien nadie escucha, alguien que justamente en su insistencia de interrumpir, en su particular “rítmica interrumpidora”, adviene a un lugar frente a un grupo que sabe hacer lugar a ese no-lugar. Y a partir de este arte como predisposición plástica de los intervinientes en el camino de “tramatizar lo disperso” se configura una forma para su estar o no-estar, en el que no sólo intervengo sino que interviene el grupo deliberando. Y fíjense lo que generó V.: preguntas sobre lo humano, preguntas que nos hacemos todos. Entonces esa, probablemente, sea la dimensión que nos iguale y es eso lo que nosotros buscamos como posible punto de encuentro con la comunidad.

Nótese el trabajo de edición. Aquí lo que se subraya es el hecho de que sus producciones tienen efecto en otros y esto luego hará efecto en él. Hay una política deliberada en este sentido, a la vez que pensamos el micro como producto final ligado a lo estético e intentando hacer un aporte. Sin embargo cabe la pregunta en cuanto al montaje o edición. ¿Qué posición legítima mi acción de trabajar con la materialidad discursiva de un grupo de pacientes del Borda y editar, esto es: cortar, pegar, mover, reducir sus discursos, para luego hacérselo escuchar al oyente? ¿Desde qué lugar queda autorizada la posibilidad de disponer de

tiempos y modos para acercar sonidos o imagen cuando hacemos TV? No desarrollaré aquí este punto, sólo diré que la edición o montaje en La Colifata es pensada en términos de intervención y que su objetivo no es capturar sino siempre dinamizar, abrir posibilidades para el trabajo o procesos de subjetivación, producción de sentido y su multiplicación.

Tramatizar lo disperso puede ser leído como modos ligados a procesos de conformación de grupalidad y esto tiene que ver con creación de espacios de inclusión en un dispositivo abierto. Todo lo que ocurre allí se está transmitiendo por radio hacia todo el hospital y el barrio y a su vez los microprogramas se incluyen en una red muy grande de retransmisoras solidarias del país y de plataformas de internet que suben estas producciones, tanto de TV como de radio. Esto segundo remite a una metodología de uso de medios montada para llegar a la comunidad, para llegar al hombre común, para conectar con muchos otros con el objetivo de integrar a los pacientes, pero además algo más que espero poder describir con ejemplos y que tiene que ver no sólo con la tarea de desestigmatización sino con la propuesta de un uso creativo de medios producido por la comunidad y produciendo comunidad.

¿Cuál es el proceso mediante el cual estimulamos esos espacios de producción deseante en la comunidad? Desde lo conceptual algo interesante a tener en cuenta: ¿por qué la gente conecta con La Colifata? ¿Por qué la gente participa y construye el espacio? Espacios en la sociedad donde se

promueven acciones culturales, hechos de arte, etc. hay muchos, pero: ¿por qué son los dolientes mentales quienes despiertan en este proceso de investidura libidinal el desarrollo de potencialidades en la comunidad?

Vamos a escuchar un microprograma, y tiene sentido compartirlo porque liga algo del orden de la reparación. Hay una persona que se llama Jorge Garcés, está internado y fue quien propuso el nombre de La Colifata. Durante años se retransmiten microprogramas de La Colifata a través de una emisora de mucha audiencia que se llama Rock'n Pop y el conductor quiere mucho a Garcés. O tal vez sea mejor decir que esta serie de retransmisión de microprogramas a lo largo del tiempo construyó y constituyó un "sujeto mediático". "Sujeto mediático" no como captura sino como otro espacio de construcción subjetivante. Este comunicador, Lalo Mir, y la serie sistemática de producciones de Garcés presentadas en Rock'n Pop hizo que Garcés sea alguien conocido. Conocido por los oyentes, la gente lo quería, lo quiere, lo conoce. Una vez Garcés tuvo un problema y dijo esto:

Audio 7: Microprograma Garcés y el viaje sideral.

Garcés: —*Bueno, yo quería decir que he perdido una valija marrón el lunes 24 de agosto, cuando me dieron un permiso vencido para ese día y que estuve deambulando y confuso por los alrededores porque primero pensaba que debía realizarse el cohete sideral que debía partir hacia alfa centauro o no sé dónde.*

Y terminó siendo una estafa, una engañifa. Hoy vino mi cuñado, me hizo perder estúpidamente el tiempo en minucias, sobre la ropa, me hizo perder el tiempo y no se dedicó en nada a hablar conmigo. He perdido... He perdido todos los aforismos. Yo los he vendido. Si les pudiera pedir a todas las personas a las cuales he vendido los aforismos que me los trajeran para que podamos reunirlos y publicarlos sería una gran cosa. Ahora me he quedado sin mis aforismos. Es algo terrible, ahora soy un pobre mendigo que no tengo nada para vender ni siquiera. Insto a todos los que me han comprado mis cosas desde el 85 en adelante a que traigan ejemplares y los reúnan y se los reúnan y se los den a Olivera para que por favor me los hagan publicar a la brevedad si es posible este año.

Oyente: —*Me quedé pensando en esto de Garcés que pide sus cosas y... ¡qué bueno que uno escriba y además se lo dé a otros! Porque parece ser que dárselo a otros es una manera de tenerlo seguro, porque ahora él lo va a poder recuperar porque lo dio. Y antes si él no se lo hubiera dado a nadie, o vendido, ahora no lo podría recuperar.*

Esto salió al aire por radio Rock'n Pop y los oyentes comenzaron a hacernos llegar las fotocopias de mucho del material que él había producido. Garcés vendía fotocopias de sus escritos y pudo recuperar gran cantidad de sus producciones desde el año 85 hasta la fecha a partir y a través de la movilización de los oyentes que le habían ido comprando a lo largo de los años sus producciones, sus aforismos. Es decir, ahí aparece un oyente, que no es un psiquiatra, no es un psicoanalista, no es enfermero, no es un profesional de la salud, que sí puede construir

salud en términos de “ayudar a reconstituir y recuperar una historia”; y eso es algo muy concreto, algo que se dio a través del uso de los medios para construir espacios en salud.

Lo segundo que quería subrayar respecto a la persona que se escucha hablar ahí es que dice: “(...) gracias a que lo dio es que lo pudo recuperar (...)”. Ella era alguien que se acercó un sábado a compartir la tarde con los internos y cada sábado vienen en promedio más de 20 visitantes de la comunidad.

Trato de pensar ahora las condiciones de lo ético y estético en la práctica ligada a la televisión.

En el año 2004 se realizó el primer programa de televisión y se emitió por un canal de aire, con audiencia masiva (cerca de 2.000.000 de telespectadores) recibiendo luego más de 2000 correos electrónicos. Después hicimos un acuerdo con una escuela de educadores sociales de París llamada Saint Honorè para crear una base de datos que nos ayude a analizar cualitativamente el contenido de esos mensajes en términos de representaciones sociales, etc. Después hicimos La Colifata TV en versión microprograma, el mismo concepto que los micros en la radio llevado a la TV. Esas producciones se emitieron por televisión abierta y por cable a través de El Canal de la Ciudad. Allí hicimos también un ciclo que se llamó “El living de Stellita”. “El living de Stellita” era un programa que lo conducía una mujer que vivía en situación de calle y su hijo estaba internado. Ella venía a La Colifata y hacía el “segmento de las

visitas” (programa de radio donde se entrevistan a quienes se acercan a visitarnos). Lo que llamaba la atención de esta mujer era que generaba calor de hogar con los invitados, lograba traer climas de intimidad en sus entrevistas. Era una perfecta anfitriona y paradójicamente era alguien que no tenía casa, no tenía hogar. Entonces “El Living de Stellita” se volvió un espacio público: cada mes se grababa el programa en una plaza del barrio de Belgrano, barrio del que provenía. Este programa tenía secciones conducidas por otros pacientes; todo el programa era conducido por pacientes. Los temas que se intentaban tratar eran universales: la producción —producción de ruido, producción de sentido, producción de maquinaria, producción de subjetividad, producción humana—; la risa —como hecho característico de lo humano—; la responsabilidad —durante un mes los pacientes trabajaban en talleres la cuestión de la responsabilidad—; la actuación —¿por qué el hombre pone su cuerpo al servicio de representar su propia vida?—. Un programa con mirada antropológica que torne en valor periodístico temáticas ligadas a aquello que nos constituye como humanos.

En estos programas Alejandro tenía su sección, una columna de opinión que grababa para luego ser emitida. El audio de esta grabación lo subíamos a la página web de La Colifata (www.lacolifata.org) y le pedíamos a los televidentes y a los oyentes que la bajen para ilustrarla como quisieran. Entonces cuando emitíamos el programa un mes después, la columna de Alejandro siempre estaba construida por alguien de la comunidad que hacía los dibujos.

De este modo en La Colifata TV no sólo trabajamos en el sentido de cuidar al sujeto, protegerlo, promoverlo a que circule, disminuir el impacto de “lo crudo” de la imagen, resguardarnos de lo obsceno, para evitar el goce morboso y la captura del espectador en lo obsceno-porno. Intentamos con la TV proponer además otra cosa: facilitar el empoderamiento del oyente/televidente, incluir sus manifestaciones en la construcción del programa mismo. A esto lo llamamos “proactivo”.

Alejandro en su columna elige un cuento de Borges. Un televidente dibujante envía sus dibujos inspirado en la escucha de audio donde Ale lee el cuento. La plataforma de encuentro es la página Web de La Colifata donde se convoca a la gente y se publican los fragmentos a ilustrar. Una maestra de dibujo de tercer grado puede hacer escuchar a los alumnos la columna y luego todos comenzar a dibujar. El concepto puesto en juego aquí reuniría dos aspectos en principio: primero, se trata de un acto de integración, de investidura amorosa y deseante entre la comunidad y un paciente, y segundo, no nos interesa tanto que un “consagrado” ilustre un segmento o sección; nos importa ser plataforma de lanzamiento y realización del “semillero” social, donar espacios de puesta en circulación a producciones de nuestra sociedad. La comunidad idea y practica solidaridad desde el despliegue de sus capacidades para intervenir en relación a problemas. Lo interesante aquí es que no sólo se acercaría en la intención de hacer un bien, sobre todo participaría porque encuentra una oferta y un espacio para desplegar su arte. Además serían los pacientes los que les brindan

estos espacios de expresión y circulación de sus producciones. Eso para nosotros es trabajar en salud comunitaria y en este caso los promotores de estas acciones saludables serían quienes se supone no la tienen.

El destino de las producciones de microprogramas de radio y de programas de TV es el gran público, la sociedad que aloja el problema de las lógicas segregativas hacia “lo diferente”, aquella sociedad que construye mitos, que teme, que criminaliza, que niega, que se paraliza, que consume morbo, que idealiza, etc. Una sociedad que está educada en y para el “consumo” de lo que los medios produzcan, y no en la posibilidad de su uso para producir ciudadanía, bienes culturales o salud, como en nuestro caso donde todas esas dimensiones confluyen para producir lo que llamamos *actos en salud*. ¿No debería ser esa la función de la TV pública por ejemplo? ¿No es esa una función posible —entre otras— de los medios de comunicación en general? ¿No es acaso su función promover interactivamente el desarrollo de las potencias de una comunidad? Cuando hablo de potencias me refiero a promover el despertar y el desarrollo de los recursos de una comunidad, y hablar de recursos es referirnos a lo simbólico como motor de producción cultural. Es allí cuando lo proactivo se asocia a lo público en el uso de medios.

Quiero terminar compartiendo algo que me parece que sintetiza todo este recorrido. Al comienzo había contado que en el año 1991 reuní a un grupo de personas alrededor de una mesa en los patios de un psiquiátrico y rápidamente hicimos

un taller de charla y reflexión que tenía la característica de ser grabado. Este espacio se convirtió luego en Radio La Colifata. Desde el principio operaba la idea de incluir a aquellos que eran excluidos haciendo lugar a producciones discursivas diversas, respetando lo que cada uno trajera. Allí surge el juego de corresponsales, aparece el corresponsal del cielo, de la Tierra, de Marte y del Borda. Esas producciones luego se las dimos —2 años más tarde— a una maestra de una escuela, quien las compartió con los niños alumnos que tenía a su cargo. Eran del segundo grado de una escuelita de Dock Sud y tenían siete años. Juntos escuchan a los pacientes corresponsales y hablan con la maestra acerca de ellos: quiénes son, dónde viven, qué les pasa, por qué les dicen locos, etc. Después de esa charla la maestra les propone ponerse a jugar a los corresponsales del mismo modo que habían jugado ellos. Niños corresponsales de la Luna, el Sol, Marte, la Tierra, etc. Ese juego lo graban y luego nos lo envían.

No he hablado sobre los criterios éticos y estéticos ligados a la edición o montaje, pero podría decir que el criterio utilizado para editar ese fragmento sonoro fue el de indagar acerca de cómo en este caso los niños construyen la relación con un otro, con un otro diferente. Desde esa perspectiva aparecían en sus relatos algunos pasajes muy interesantes. Por ejemplo dicen: “(...) encontramos unos extraterrestres que estaban enfermos (...)”. La maestra les pregunta cómo son, y una niña contesta: “Mmmm..., no son taaan feos: usan la ropa verde y la ropa no la compran, la tienen de unos lugares que sacan ellos (...)”. Es igual que en el hospital psiquiátrico: la ropa no la compran, la “tienen

de unos lugares que sacan ellos”. Pero eso es algo que edito, es un recorte, una posición de escucha que toma en cuenta criterios que pretenden ubicarse como éticos y estéticos, y que el grupo relanza.

Actualmente La Colifata TV tiene un segmento de 10 minutos en vivo dentro de un programa los días miércoles por canal 7 que es la televisión pública, abierta y con alcance nacional. Dos pacientes conducen en directo ese segmento donde se presentan diversas notas realizadas por otros pacientes. Es desde esa plataforma comunicacional que se convocó a los televidentes a que ingresen a la página web de La Colifata y bajarse de Internet el micro “La Colifata va a la escuela” —así se llamó a ese segmento editado donde corresponsales hablan desde diferentes localidades. Un mix entre las grabaciones de los pacientes del psiquiátrico y los niños de la escuela—. La propuesta era que, quien quisiera, lo ilustre y nos lo envíe: podían ser dibujos y la edición la haríamos nosotros, o bien podía ser una obra acabada. Lo que vamos a compartir es lo primero que nos enviaron. La televidente se llama Lula e hizo una animación en plastilina apoyándose en el audio. Me parece interesante el hecho de que no remarcó en su edición aquello que antes señalaba: “la ropa no la compran”, “ellos estaban en un lado y nosotros en otro”. Ella creó una nueva serie de sentidos, hizo su obra, los multiplicó dramáticamente lanzando al infinito aquello que su producción nos inspiró en un principio. Y es así que esperamos continuar, con está *máquina productora de comunidad* como bien lo señaló Marco Villela, en este arte de multiplicar sentidos y de estimular producciones

interviniendo hacia la “tramaticación de lo disperso”.

Los invito a ver y escuchar y con esto doy por terminada mi conferencia.

Video: La Colifata va a la escuela

Ever: — *Los diositos somos aquellos que somos peludos. Somos lindos diositos, somos los más queridos para todo el mundo. Para el papá y para la mamá, las familias, los hermanos y las hermanas.*

Maestra: — *¿Comunico con el cielo? ¿Está arriba del cielo? ¿Me escucha la gente de arriba del cielo? Cambio.*

Niño: — *Sí, la escuchamos, señora. Acá anda todo tranquilo, buscamos de todo pero no encontramos nada, buscamos de todo pero no encontramos nada. Están los angelitos, están jugando a la pelota y después a la noche se van a dormiiiiiiiiir.*

Coordinador en Radio Colifata: — *¿Está la cara de Dios arriba del cielo? Por favor informe.*

Ever: — *Soy el único que veo que estoy sentado en los verdes pastos, y veo los coches. No hay gente, estoy solito.*

Maestra: — *¿Qué estaban buscando que no encontraban? Cambio.*

Niño: — *Los angelitos, pero no los encontramos.*

Maestra: — *¿Pero vieron algo? ¿Los vieron, pudieron comunicarse con ellos?*

Niño: — *No, no nos pudimos comunicar.*

Maestra: *¿Por qué razón?*

Niño: — *Ellos estaban en un lado y nosotros estamos en otro. Ellos estaban en un lado, nosotros estamos en otro.*

Maestra: — *¿Usted considera que puede llegar a acercarse a ellos?*

Niño: — *Puede ser... por ahí. Capaz que podemos llegar, sí.*

Ever: — *Sí. Arriba del cielo tenemos muchos coches verdes. Nos faltan barcos, helicópteros y aviones... Sí, hermanito.*

Maestra: — *¿Algo más necesita que le mandemos adentro de las naves?*

Niño: — *No, nada más.*

Maestra: — *Muy bien, enseguida volvemos a comunicarnos. Hasta luego.*

Maestra: — *Comunico con Marte. ¿Me escuchan?*

Washington, el uruguayo: — *Nosotros' pensamo' en Marte que la tierra está mal. Porque hay guerras, hay hambre, hay frío, hay tristeza, hay dolor. Pero yo sé, como marciano que soy, que todo esto va a cambiar porque hay un Dios que nos quiere mucho. Nada más.*

Maestra: — *¿Cómo siguen ustedes... les llegaron las máscaras de oxígeno?*

Niña: — *Sí. Allá estamos bien, podemos respirar bien. Encontramos unos extraterrestres que estaban enfermos... pero nos trajeron comida y cosas para calentarnos.*

Maestra: — *Bueno, qué suerte. ¡¡¡Una felicitación desde acá!!! Han encontrado extraterrestres, qué alegría. Cuénteme cómo son. Cambio.*

Niña: — *Son... no son tan feos, tan feos no son. Eh... usan la ropa verde... Y la ropa no la compran, la tienen de unos lugares que sacan ellos.*

Musica final.

Fin.

Biografías

Luis Camnitzer

Artista, educador y curador, Luis Camnitzer fue curador pedagógico para la 6ta Bienal del Mercosur. Nació en Alemania en 1937, emigró a Uruguay a los 14 meses. Vive en Nueva York desde 1964. Es Profesor Emérito de la Universidad Estatal de Nueva Cork y, de 1999 a 2006, trabajó como curador para artistas emergentes, The Drawing Center, Nueva York. En la actualidad es curador pedagógico de la Fundación Iberê Camargo (Porto Alegre, Brasil) y la Colección Patricia Phelps de Cisneros (Nueva York, EE.UU.).

Bruce Ferguson

Crítico y curador independiente, ha estado trabajando a nivel internacional por más de 30 años. Entre sus proyectos recientes, se destacan la planificación de un nuevo instituto para los medios de comunicación, el arte y la cultura en la Arizona State University. Vive en Nueva York, EE.UU..

Antón Vidokle

Artista, Antón Vidokle ha participado de exposiciones como la Bienal de Venecia y la Bienal de Dakar. Con Julieta Aranda, fundó el *e-flux vídeo rental*. Fue co-curador del proyecto *Manifesta 6* y actualmente está trabajando en el proyecto *unitednationsplaza* en Berlín. Vive en Berlín y Nueva York.

Harrell Fletcher

Artista y profesor de Arte en la Portland State University, Oregon, EE.UU.. Ha trabajado individualmente y como colaborador en una serie de proyectos interdisciplinarios y socialmente comprometidos desde hace más de quince años. En la 6ª Bienal del Mercosur, participó como artista de exposición Zona Franca. Vive en Portland, EE.UU.

Roberta Scatolini

Roberta Scatolini tiene postgrado en Clínica de Psicodrama por la Escola Paulista de Psicodrama y es psicóloga por la Universidad Mackenzie. En la actualidad es arte-educadora y asesora pedagógica del Instituto Paulo Freire, que opera en el Programa Cultura Viva del Ministerio de la Cultura y el Departamento de Medio Ambiente Intertranscultural del Instituto. Reside en Sao Paulo, Brasil.

Simon Scheikh

Crítico y curador de arte, es profesor ayudante de Teoría del Arte y coordinador del Programa de Estudios Críticos

de la Malmö Art Academy, Suecia. Vive y trabaja en Berlín y Copenhague.

Santiago Eraso

Licenciado en Filosofía y Letras. De 1986 hasta 2007 ha sido Director Arteleku, Centro de Arte y Cultura Contemporánea, en San Sebastián. En la actualidad forma parte del equipo de contenidos de "Arte y pensamiento" de la Universidad Internacional de Andalucía y es asesor independiente de diferentes instituciones. Vive en Sevilla, España.

Gabriel Pérez-Barreiro

Curador, PhD en Historia y Teoría del Arte por la University of Essex y MA en Historia del Arte y Estudios Latinoamericanos por la University of Aberdeen, es director de la Colección Patricia Phelps de Cisneros, Caracas y Nueva York. En 2007, fue curador general de la 6ta Bienal del Mercosur y, de 2002-2008, curador de Arte Latinoamericano do Blanton Museum of Art de la University of Texas, en Austin. Vive en Nueva York, EEUU.

Ted Purves

Artista, escritor y profesor en el California College of Arts en San Francisco, y chefa el Graduate Currículo for Social Practice. Sus proyectos públicos y juratorias están centrados en la investigación de la practica de arte alrededor del mundo, sobretodo, en como esta se dirige a cuestiones de localismo, participación democrática y cambios innovadores en la postura del publico. Vive en Oakland, EEUU.

Marcos Villela

PhD en Educación y Profesor del Programa de Postgrado en Educación de la PUC/RS, en Porto Alegre, Brasil. Asesora a numerosas organizaciones públicas y privadas en el país. Vive en Porto Alegre, Brasil.

Alfredo Olivera

Licenciado en psicología por la UBA. Creador y actual director de LT22 "La Colifata", primer radio en el mundo en transmitir desde un neuropsiquiátrico desde 1991. Es emprendedor social de Ashoka, entidad que brinda ayuda a personas que posean una idea innovadora y replicable. Vive en Buenos Aires, Argentina.



**Education for Art
Art for education**

2007 represented an important step in the evolutionary process of the Mercosul Biennial and in fulfilling the Foundation's aims and values: of seeing art as an instrument for citizenship, promoting equal opportunities, freedom of expression and respect for diversity, developing skills, working honestly, ethically and transparently, achieving quality in all its process and organising a consistent education programme.

Awareness of our aims and values encourages us to face new challenges, stimulating the dialogue between contemporary art proposals and the citizen. Statistics and indices constantly assess the pertinence of educational activities, but it the statements of teachers taking part in the training sessions and the enthusiasm of the pupils visiting the Biennial exhibitions that demonstrate the sureness of the path being taken.

Previous editions of the Biennial expanded the education programme's relationship with the community through involvement with state and city education secretariats, schools, teachers and pupils, which has brought great advances for the Foundation's Education Programme and, we believe, made a very singular contribution to the education of the children, young people and teachers involved.

The consolidation, scope and results from the Education Programme have been the driving force for its continuity, especially through decentralised activities among the great network of collaborators been being built since 2008.

Mercosul Biennial Foundation Advisory Board

Educating the grain: development, collaboration and growth

Education has always been of fundamental importance for the Mercosul Biennial. But it was with the 6th edition of the Biennial, in 2007, that the Education Programme reached a new level, with the establishment of educational curatorship within the curation concept and the prospect of educational actions that were for the first time organised based on the school calendar.

With a serious and stimulating proposal, the 6th Biennial made a significant step forward in terms of the quality and scope of its actions and the construction and reinforcement of relationships and partnerships. The presence of an education curator ensured that educational needs were considered, prioritised and met. The Education Programme was thus able to achieve results that were unprecedented, such as the Teacher Training programme run in more than 40 towns in Rio Grande do Sul and Santa Catarina, and two art and education symposiums that brought together a total of 1600 educators.

With consolidation of the Education Programme in 2008, the Mercosul Biennial Foundation commenced a concept of continuous educational action, with long-term and permanent activities. It would therefore be able to account for a truly educational development.

Two years on, it is a great joy to be able to see the maturation of the project, consolidation of partnerships and relationships and the growth of the Foundation as a formative institution.

As Luis Camnitzer put it so well in his educational curatorship concept for the 6th Biennial in 2006, "... it is very difficult for a grain of sand to change a whole mountain. But that grain undeniably helps to give it shape, and that is all we can wish for."

Each small movement has contributed to giving shape to what the Education Programme is today. After fourteen years of intense and careful work and the realisation of seven Biennials, we have discovered that through education it is possible to achieve greater objectives

Beatriz Johannpeter

Director of Education - The Mercosul Biennial Foundation

Introduction

Luis Camnitzer

At some unfortunate moment in history some philistine or group of philistines in a position of power decided to separate art from education and relegate it from its position in the metadiscipline of knowledge to the discipline and craft where it is today. In this way they gradually managed to concentrate the emphasis of art activity into the production of objects, which society would divide between some few makers and many buyers, and lead art in schools to be considered as an expendable luxury entertainment instead of remaining as a way of thinking.

The “biennial” format, together with the art salon and the more recent and less hypocritical “art fair” have grown out of these changes. They are places of national and individual competition and stimulation of the relative positions of artists in the marketplace. It is therefore paradoxical that one of these biennials, the Mercosul Biennial, should turn its back on this configuration and appear on the map as an “educational biennial”, as a biennial that claims to concentrate on the educational function of art above the idea of some kind of commercial championship. It is thus the first time that an international art biennial has tried to transcend its own vocation for exhibition and transform itself into an instrument radically dedicated to cultural change.

Aligned with this decision, the curators have redesigned the structure of the Biennial to highlight the relationship between the artist and the public, to involve the visitor in the artist’s creative process, to allow the consumer to be equipped as a creator; in other words, to return to restoring art as a methodology of knowledge. We want the emphasis of the exhibition not to stop at displaying the abilities of the artist, but rather to stimulate the abilities of the visitor. This task in turn stimulates our abilities as artists much more than the traditional self-obsession could.

However, it would be ingenuous and presumptuous to imagine that one 6th Mercosul Biennial could achieve all this. We can only hope to create a model that will slowly fertilise the ground so that, many generations later, a deep revision in the social function of art is achieved. We do not presently know whether the model we are suggesting has any possibility of the slightest success in what it proposes. It will probably result in not being the appropriate model and will end up as nothing more than a small exploratory experiment with possible models. At present we only know that a problem exists that is apparent in several fields and which it is necessary to try to resolve.

The model for the first five Mercosul Biennials was the same as all traditional biennials. A chief curator was contracted with a team of assistants, and together they shaped a curatorial vision, a selection of works and their distribution through the exhibition spaces. Thus they fulfilled the objective considered the most important, creating

a setting for the curators and the works. Later, a cultural extension programme was added with the aim of expanding and educating the public as much as possible in terms of art appreciation. The selected works were good because the curators had decided they were. Now, one had to convince the public.

Within their format, the Mercosul Biennials have been very successful, even memorable, like the first, curated by Frederico Morais. The fact that the institution has remained alive during a decade overpopulated by biennials is already a considerable success. Furthermore, the Biennial has itself been converted into a prime goal and point of reference for artists from the participating countries. That is a second important success. And yet, despite these successes, the curatorial team for the 6th Biennial has decided to propose a change of approach. Rather than focusing on the work itself it proposes to begin a process that allows greater interaction with the public. These are changes that have so far affected this 6th Biennial in particular quite modestly, but which we hope have begun a change in direction for the future of the institution.

The new approach is that the Biennial should not confine itself to being a huge exhibition of artworks, an exhibition whose organisational criteria change biennially. For us, despite its name, the Biennial is not an exhibition that is revived every two years, but rather a living and continuous institution that operates permanently, dedicated to art education. Among its many activities, an exhibition will continue to be

organised every two years, but as part of its educational research. This premise has not diminished the function of the chief curator and the curatorial team, but does definitively place them in a different context and propose another goal which it has not had until now.

The post of “education curator” has been created for the first time for the 6th Biennial, and I cannot hide my joy at having been appointed as the first person to occupy the position. The concept is based on a decision of Gabriel Pérez-Barreiro when he was invited to be chief curator of the Biennial and which, for obvious reasons, I consider brilliant. I searched Google to see how many times the term “education curator” appeared, and I saw only three in English and 968 in Spanish. They all referred to this Biennial.

The education curator is someone who does not influence the selection of the artists. It is someone who acts as an ambassador to the public and looks at the event through the eyes of the visitor. It was precisely those eyes of the visitor that led us to the conclusion that is its fundamental to give greater permanence and breadth to the educational actions.

Our first steps consisted of setting out challenges. We asked what would happen if some of the premises were inverted. What benefits, if any, would anecdotal information about the works and the artists bring to the public? How is it possible to create critical distance in a public that has no experience of artworks? How is it possible to cross the barrier of taste in art appreciation? How is it possible to work with multiple publics

simultaneously when the artist generally only addresses one of them?

Having raised these questions, long meetings were organised with all levels of Biennial participants: the board, the education team, the mediators and schoolteachers. We tried to ascertain what the criticisms were in relation to the previous biennials and also what criticisms there were of the new proposals.

We were surprised to discover that instead of controversy there was immediate agreement. The mediators – those people who interact with the public during the Biennial – who had experienced the previous biennials already held all the ideas that I was proposing and believing were original. In this field of unanimity, and almost without noticing, the curatorial team, together with the board, established a process of transparency which we hope to continue in relation to the public and hope will be converted into one of the identifying landmarks of the Mercosul Biennial.

That research and series of discussions led us take several decisions:

1) The preparation process for the people acting as mediators between the works and the public was expanded, deepened and sensitively re-shaped. Rather than providing detailed information about the works and the artists, the mediator was prepared to think with the public. It was stressed that it was preferable for the mediator to accurately share his or her possible

ignorance than demonstrate knowledge inaccurately¹;

2) The importance of artistic speculation was stressed above historical data, proposing the artwork primarily as a solution to a problem rather than a hedonistic object;

3) The education posts were created – places for exchange of information related to the artists and works taking part in the education programme. The public tries to understand what the artist is proposing and can leave comments with useful suggestions for both the artist and the next visitor;

4) Discussion spaces were designed along the routes of the Biennial. This time the Biennial was physically conceived as a kind of park, with simple circulation routes frequently interrupted by zones for rest and conversation;

5) An extensive education centre was created with classes, workshops and library. Teachers and students can discuss and work in relation to what they have just seen, and display the results in the workshop spaces. With this space, in addition to the education posts and discussion zones, the Biennial has dedicated practically 10% of its area for educational activities.

6) An Internet information and exchange centre was designed which will ideally be permanent. The main theme of these exchanges will refer to the processes of creation and art education. Chat rooms have been organised for the public to be able to talk with curators and artists in real time.

7) Preparation teams were sent into schools to introduce the Biennial in full-day sessions and also provide a context of the history of contemporary art, together with discussion of methodologies related to the creative processes being shown at the Biennial;

8) There has been a focus on teacher preparation as a connection with the Biennial. These teachers inform the Biennial about their schools and share their knowledge of the event with their colleagues and students;

9) Educational exercises were sent to schools some months in advance, addressing the problems of the artworks being shown at the Biennial and thus stimulating creation rather than reducing art to historical data. Students would be able to start making work related to the works on display without having to copy them, thus understanding them better when seeing the exhibition. In other words they can practice art criticism instead of passive consumption, visiting the Biennial as colleagues of the artists. And finally;

10) A national art and education symposium was organised last April, together with the symposium starting today, which I am prolonging with this text.

With all these ambitions it also true that we will never be able to completely adopt the eyes of the public, but we can at least create and adjust the feedback processes and thus approach as closely as possible the view of the visitor without falling into paternalistic manipulation. One of the anecdotes from the history of the Biennial that

most surprised me related to a group of children who, after a long bus journey, had to visit the toilets in the luxurious Santander Bank building before seeing the exhibition. The story goes that the children were so impressed by the sanitation facilities that they never got to see the works on display. That story is not entirely true, and was exaggerated by one of the mediators to emphasise a problem. But it was a very effective story.

Until I heard it, I believed that the first way into art is through producing art, making things. The child makes things we consider "artistic" and if we organise classes around this activity we can take pride in teaching art. But that little story showed that there is clearly a prior past, which I had not considered. An exhibition is arranged based on quite a complex code of reading, a code that competes with other codes, and that code of exhibitions has to be learnt. Knowledge of this code is in fact the first real step towards access to art. It is what gives awareness of art. To take this code as obvious and shared is a classist and condescending assumption.

We therefore proposed that as a first step teachers in the schools ask the students to make something that they consider to be "art" and organise little exhibitions of the results in their classrooms. The children could display anything. The only condition is that they themselves define what they thought art was and what they have expressed within that definition. By putting up these exhibitions, the students were trained to define "their" art as something clearly different from what they perceived as "non-art". This is a basic

curatorial exercise, a small beginning to art curation. It allows them to begin to understand what art is – irrespective of good or bad – and move closer towards the code.

The purpose of this symposium is to discuss all these problems, questions that reach considerably further than the art spectacle and its consumption. Thus we want to reach a better and more accurate organisation of our positions and our tasks. In this Biennial we therefore consider that art is primarily communication and that it consequently has an implicit didactical and inextricably integrated educational mission. Art and Education are not different things, they are different features of a single activity.

It is interesting that in the discussions that led to the organisation of this symposium we never managed to agree on a precise title. Sometimes we called it “Art for education – Education for art.” At other times we called it “Art as education – Education as art”. There was never any discussion or disagreement about it. It was just simply not discussed. No one was worried about correcting it when one or other version was used.

I think this lack of desire for accuracy here is most healthy. I have to confess that I do not even know which version of the title was printed on the programme announcing this event. When I wrote this text I deliberately decided not to look. Because in fact that imprecision allows us to give validity to both titles. By fixing ourselves on one we sense the lack of the other and try to incorporate it. That vacillation allows us to complete the

concept. If we were to establish one fixed title we would feel we were fragmenting the problem and confining ourselves to partial ideas.

This symposium, like all symposia, is a place for presentation and exchange. There is nothing original about that. If there is any innovation we can call upon for this symposium it is just that we are starting to mix two groups of specialists together, which have traditionally been separate or at least integrated unstably. During the 32 years I worked in my last university post, I was always cast in the role of eccentric. For better or worse, I was seen as someone who enjoyed putting vinegar in the soup in with “unusual and hardly practical ideas”. I was tolerated because I was an artist, but I was not accepted as a normal and logical intellectual.

In this symposium we want to combine the eccentrics with the normal people, eliminating differences to produce a common work. Although wishing to or serving to classify personal defects, the categories of “clear-headed without creativity” on the one hand and “creators without clarity” on the other would only serve to present symptoms of distortion and social preconception.

It is in fact necessary to introduce art in education as a pedagogical methodology and as a methodology for acquisition of knowledge. It is in fact necessary to introduce a pedagogical notion into art to refine the rigour of creation and improve communication with the public the artist wishes to address. There is in fact no real education without art or any real art without education.

The fact is that the artist who is unable to survive in the marketplace will teach without knowing how to teach. The fact is that the teacher with no ideas does not dare to turn to art to find them. The tragic fact is that we socially accept that it is possible to teach without rigour and that art can only be made by divine ordination. The format of this symposium here is for us to listen, to discover, and break down obscurantist preconceptions. And to manage to integrate art and education, artists and teachers, and understand that art and education are a single activity formalised in various media.

A second function of this symposium is to create a body of useful theory documentation for those unable to attend the meetings. A dozen conferences and a book that publishes them will obviously not exhaust the topic. We therefore hope that his event may be converted into something regular, something not confined to the rhythm of the biennial exhibition. We would like the Biennial education centre to be converted into international database for exchange and information related to art/education. We want the symposia to be organised according to the needs of teachers and the artists connected to this database, and not according to the biennial rhythm of exhibitions. And we want the biennial exhibitions to be organised reflecting the needs arising out of these symposia.

All this pursuit of clear relationships between artist and public, between education and art, is also directed towards something that best sums up this 6th Mercosul Biennial: institutional

transparency. The Biennial team is without exception sensing that accounting for itself to the public in an activity of this type has to be an intrinsic part of the process. Transparency is one of the fundamental ingredients for true education.

All this concentration of effort on the educational perspective results from this idea, and the symposium is one of the tools for achieving it. On the one hand it calls for intellectual authorities in the material related to this undertaking for assembling ideas and challenges. On the other hand it is an important vehicle for establishing a dialogue and assembling an international team for helping to introduce the necessary changes.

Before going into the details of this symposium, I should like to point out something else. During this year of work, listening to myself and others as we described this project, I always felt the danger that it could sound a little mad. I think now that it is in fact a kind of madness that was mysteriously put into practice. One of the things that took me by surprise during all the work on the Biennial was that there was no room for fantasy and imagination. It was an accusation I made against my work colleagues. My experience so far had been to work in institutions where projects were reduced to caricatures, which always led to multiple difficulties and lack of money, and I was dreaming of unachieved possibilities. In the work for this Biennial it did not matter if the ideas on the table were utopian or enormous, the immediate reaction was invariably: "good", followed by a study of the best forms of implementation. Never was there a request for

time for imagining and fantasising around the aspirations of something impossible. I never heard “that’s impossible” or “this has to be better thought out”, or “that’s very expensive”. That immediate unanimity and absence of confrontation was one of the most frustrating and corrupting experiences of my life.

We have divided this symposium into three themes that do not just reflect the concerns of the Biennial but are broad enough not to refer to art as a narrow discipline. The themes chosen are: Art for education/Education for art; Public for art; and Community education.

In the first topic we hope to contrast positions on the role of creativity in society and how it can be fostered from the points of view of both artist and educator. Bruce Ferguson has a history of curating exhibitions that attempt to be “interrogative” rather than “exhibitive”, and thus shares the concerns of this Biennial. Ferguson was also Dean of Columbia University School of Art in New York and as such experienced the problems presented by the professional and specialist training of artists in the USA. For better or worse, this image of the professional, generally competitive and triumphalist artist, has gradually been converted into one of the international models. We are interested here in defining roles for the artist in society in contrast with the non-artist, and how the corresponding study plans operate in relation to their conflicts with art as a discipline and art as a metadiscipline.

The possibilities of the relationship between

society and creation inevitably involve political decisions and concern the distribution of power. Relational art and post-autonomous art are discussed as alternatives to individualist authorship. Harrell Fletcher is an artist who has used art to activate both art and non-art communities with the aim of dissolving the boundaries between them. Thanks to artists like him, who began working in Portland, Oregon, that city is being converted into a new centre for art in the USA, with its own characteristics that are different from those of the rest of the country. One of the features of many of Fletcher’s projects is precisely the delegation of the artist’s traditional authorship. His work is to facilitate the creative work of others with an art that functions as an educational form freed from specific teaching.

Another artist, Antón Vidokle, was one of the organisers of *Manifesta 6*, the famous nomadic alternative biennial, which on this occasion could not be realised, due to political reasons related to the division of Cyprus. *Manifesta 6* wanted to convert itself into a school of art rather than room for consumption, and therefore promised to break with traditional exhibitions. It is interesting how chauvinism managed to kill a project without even examining its ideology. Vidokle is also the initiator of other projects like *e-flux* and *unitednationsplaza*.

Roberta Scatolini, from the Instituto Paulo Freire in São Paulo, concentrates on something we might call “cultural illiteracy”, a problem rooted in a lack of knowledge about many cultural codes. That is precisely one of the problems that touches closely on the proposals of this Biennial. It is an ignorance

that serves to cement the positions of power of those in possession of the codes and, through forcing this ignorance to be maintained, postpones the attainment of a fair society. Following Freire's experience of the relationship between power and literacy, the Institute expands his aims to apply them to culture in general.

The second theme concerns the relationship between art and the public. Simon Sheikh is Coordinator of Critical Studies at Malmö School of Art in Sweden. In his theoretical work Sheikh proposes problems for the artist, such as mediation between the two poles exemplified by the politics of representation and the politics of participation. Or, as he himself says: "representing something" and "representing someone". One of the important issues of this dilemma is the proportion of political autonomy of the artist and how that affects the relationship with the public.² The other is how the artist controls and shapes his public. Santiago Eraso was Director of Arteleku, the Centre of Contemporary Art and Culture in San Sebastian, from 1986 to 2007. Arteleku is a public institution in the Basque province that works towards placing art in a decentralised society that is increasingly using new codes based on computerisation. For this society, Eraso writes that "schooling will above all have to be concerned with an expanded city-school where the teacher plays the part of mediator, rather than a traditional school enclosed by its four walls," thus preparing a different cultural public from the one we are accustomed to.³ Gabriel Pérez-Barreiro, chief curator of this Biennial and curator of the Latin American art collection at Blanton Museum,

Texas, is the person who has led the radical changes put forward by this Biennial, proposing to use the interests of the public as its key focus.

The third and final theme of this symposium is concerned with community education. This is obviously a theme that overlaps the previous ones, but we wish to address it here from three well-defined viewpoints. Marcos Villela was Director of the Department of Infant and Primary Education in Santo André Municipal Education Secretariat and is Director of Postgraduate Education Studies at the Pontificia Universidade Católica of Rio Grande do Sul. Villela is a general educationalist, not specifically related to art. The interesting thing about his work is that it concentrates on the possible redefinitions of educational activity developed outside the physical confines of the school. This activity manifests itself in what Zygmunt Bauman defines as the "liquid society", a society formed by flows and webs. In this society the school has lost its solidity – learning is produced in non-places and the teacher asks and listens at least as much as answering and speaking. Villela is interested in a post-democratic society in which minorities are not dominated by the electoral majority but rather maintain their positions within a network of positions. Ted Purves, lecturer at California College of Art returns to suggesting ways of moving from the private to the public activity in art and exploring the creative activation of the community in relation to other communities, proposing "interlocality" as a corrective measure for economic globalism. Purves studies the cases of collectives that run culture as a social utility.

He tries to reposition the public in relation to the artwork and emphasise the relational and democratic aspect of artistic communication. And finally, we have Alfredo Oliveira, creator of Radio *La Colifata*. This radio station is operated by patients at the José T. Borda psychiatric hospital in Buenos Aires. Radio *La Colifata* is an awareness-raising instrument both for the patients and for the listening public. Here is a process that demonstrates a fascinating parallel with the situation of the artist's condition of communication/non-communication. Art activity and the concept of *La Colifata* alike involve attempts at expansion of knowledge, an exploration of the eccentricity and otherness that fragment our society and hinder both decoding and mutual acceptance. *La Colifata* attempts to overcome all the barriers and offers us an astoundingly accurate model for reconsidering the topics of artistic alienation, educational alienation, and finally the general alienation that pulls us apart instead of allowing us to live in a community.

I should like to add before closing that the work developed by the Biennial team in relation to schools in the state of Rio Grande do Sul has been fundamental. Thanks to the super-human efforts of Márcia Coiro, who was State Education Director before deciding to help us with this project, more than fifty meetings have been organised with teachers in several cities, preparing the ground for a symbiotic relationship between the Biennial and schools.

Before working on this project I thought that

communication with the teachers would be hard. I worried that the teachers, especially those with more experience, would see the Biennial as an attack on their routine, as extra work added to an already overloaded timetable. It was also possible that they believe in an academic art education with still-lives and the human figure. I was worried that we were forcing on them a revision of old, comfortable and fossilised traditions. My fears were groundless.

Shortly before the opening, Márcia took me to one of those sessions, which lasted the whole day. I observed more than one hundred city teachers, representing various levels of education. Driven by enthusiasm, and against my common sense and survival instinct, I heard myself saying that if I had the power I would forbid the word "teach" under threat of prison. I would make everyone just use the word "learn", and thus reorganise the whole pedagogical system. That said, I thought: now they'll lynch me. But no; the meeting ended with applause and embraces. We are all looking for the same thing: to improve our society a little, using our abilities to the maximum. That is something particularly important at a time when the great powers of the world are trying to achieve the opposite.

I would quickly like to mention another anecdote from the Biennial. A few hours before the opening, there was a final meeting with a group of mediators responsible for the "Three Frontiers" section. One of the mediators asked, quite simply and without the panic I would have in their place, what they should do if a member of the public said that

they did not know what a “frontier” is. They explained that some of the people who come to the Biennial, particularly children, sometimes do not know that by crossing a certain line drawn in the cement, or a natural obstacle like a river or a lake, there is something called Uruguay, Argentina, or Paraguay on the other side.

Clearly, to that extent the Biennial itself is already another country with the danger of its own frontiers. The question revealed that, as artists, we are generally addressing a very particular public, an abstraction that tends to engage with an intellectual sector of the middle class. That is a definition that creates frontiers and excludes most of the potential public. However, the teacher’s definition of the public is inclusive, encompassing all those present.

The fundamental task of this symposium is to see whether we can expand the definition of public as much as possible and depart from artistic classicism. To see if we can break down frontiers and unite this public without curtailing creativity. And to this end, more than working together, we have to be able to convert ourselves into **artist educators** and **educator artists**, to the extent that everyone, absolutely everyone, is working in the same direction.

have started publishing a newsletter in which they indicated that the term “mediator” came from Vigotsky’s theories on education and knowledge, they have created their own exercises for visitors and some of them have begun to make art interventions in the city.

²Simon Sheik “Public Spheres & The Functions of Progressive Art Institutions”, *Republic Art*, February 2004.

³Santiago Eraso, “El maestro ignorante”, *Diario Vasco*, July 13., 2007.

¹ It is interesting to point out here that the Biennial mediators have created their own community. Spontaneously and independent of the Biennial administration, the mediators have created their own *blog* for exchanging news and opinions, they

Art Education

Bruce Ferguson

It is a difficult, if energizing, time to be a young artist. On the one hand, the artworld today is a vast labyrinth of career opportunities. There has probably never been a time when so many young artists had so many occasions to be shown or to instigate projects and to develop professional careers. On the other hand, the artworld is a frightening, even bizarre environment of *cul de sacs*, lost chances, corruption, manipulation and all the other vagaries associated with an unregulated industry (of which art is just one of the most obvious). The unregulated artworld embraces much extraordinary artistic, academic and entrepreneurial capacity to its bosom, it also allows charlatans and frauds not otherwise engaged in questionable white-collar activity into its sphere. By unregulated I mean it does not have a true organization which oversees its professional behavior – it is self-regulating unlike say law or medicine. This is both a strength and a weakness. The artworld does not have a centre and it reinvents protocols on the fly. It is both democratic and secretive, discursive and very private. And it is full of myths, the longest standing of which, perhaps, is the notion of avant-gardism with its peculiar moral weight. The results of the avant-garde created the disassociation that Mr. Gonzorga referred to earlier and to which Luis Camnitzer implicitly referred in his talk. All of this has probably been the case for at least a century but it is the very

immensity of its scope and reach in the first decade of the twenty-first century that distinguishes the current artworld from what came before and that puts today's young artist in an unusual and often contradictory historical position.

For art's reach and its impact and its global market is expanding at an exponential rate. Higher-education-accredited Master of Arts and Masters of Fine Arts produce thousands and thousands of graduates per year in the USA alone. The Venice Biennale opened in 1895 as a singular event, albeit connected to a string of previous national and international industrial trade and craft expositions. By the time of this year's Venice Biennale, there were at least 60 significant civic or national art biennials trailing in its wake as well as a host of less known and less important others. Mercosul is of course special because it asks of itself "why"? Add to that simple but staggering statistic a huge number of art fairs (almost one per day on average at my count of 282 – although, again, not all are internationally noteworthy), an ever-expanding market (the over 400 galleries in Chelsea area in New York City are a symptomatic but not exhaustive index), an explosion of private museums (think of Miami for instance), a growing number of new museums of architectural consequence worldwide waiting to be filled, auction house bull-market record sales, a burgeoning field of art funds mimicking mutual funds or venture capital enterprises, a plethora of publications, art management and consulting firms, art advisors, active investors as well as a much, much, larger transnational collecting base. There is also the hipper image and the heightened

status of artists in popular culture (John Malkovich as Gustav Klimt, Ed Harris as Jackson Pollock, Anthony Hopkins as Pablo Picasso, Salma Hayek as Frida Kahlo, Nicole Kidman as Diane Arbus, Milos Foreman's recent film about Goya with a Natalie Portman as well as prizes like the Turner and the Boss which expose artists as celebrities etc. to a wide public).

This cultural milieu, combined with the absence of any true reform of art education since the Bauhaus movement in the early 20th century, makes the attention the 6th Mercosul Biennial provides to the discussion and contemplation of the role of art education, and its relationship to our reception of art, not only welcome, but essential and perhaps urgent.

I tend to concentrate my remarks on graduate art schools which I used to consider an area very distinct from undergraduate programs, although this is changing rapidly as well. I realize my comments are local and not meant to represent a dominant position but I think they are in some ways typical of at least North America. This focus is for two main reasons: first, as dean of the School of the Arts at Columbia University for six years I ran a graduate school and know more about it; second, I worked with the Anaphiel Foundation in Miami for two years trying to figure out what a graduate art school might look like in the 21st century. And lastly, since I am currently working with Arizona State University in Phoenix to establish an institute for media, culture and research, scheduled to open soon, called F.A.R. (future arts research).

The first portion of my discussion will concentrate on what I see as the most significant changes in the teaching of art over the last decade. These include the introduction of new technologies, the disjunction between art history and art making and the related issue of interdisciplinarity, and the creation of a need-based or user-based curricula. Where instituted and nurtured, these alterations go some way to enabling schools to prepare students for participation in the professionalized art world of the early 21st century.¹ I follow these remarks with a discussion of my observations in European schools and the cumulative effects of these changes on our reception of art. But more on that later, and now to the most needed changes for art education as I see them.

I am aware that technophiles are often guilty of overemphasizing the ubiquitous presence and importance of the technologies of communication. However, it remains fair to say we are a generation swimming in information and entertainment. From iphones to facebook, youtube, google, podcasting and internet pornography, the weapons of mass distraction are our world. Two million spam emails are dispatched every second, a hundred and seventy-one billion irrelevant messages a day. If there were a glimmer of real sustainable hope in this chaos and confusion I would argue that it is in the fact that the world is becoming, ironically, less text-based – less based on words. I would like to think that we have entered a post-literate society – a very third term society, which I believe we should embrace. In a very real sense, our sense of knowledge is shifting

from a belief in text and language to a belief in images and sounds – a return through technologies of communication to, as predicted by Marshall McLuhan – the global village – his third term. Google may scan all the world's books, completing the 18th century Encyclopedists impossible task, but they are still betting, probably wrongly, that the world will continue to read.

In such a context, where studies repeatedly demonstrate the decline of the literacy rates worldwide - even at the college level, the introduction of new technologies of communication are an essential component of 21st century art schools. These technologies affect both the teaching and learning of art and the potential for new esthetics. "Media and culture" are at the center of the new definition of literacy. The field is dominated by artists or cultural producers engaged in creating new modes of expression, new communities, and new cultures often through technology and information exchange. This is obvious to anyone under 20 but surprisingly is not yet coded into the curricula of most art schools, which maintain a strong allegiance to values, media, and even nomenclatures that emerged in the 1960s (presumably when many current professors were students).

Accompanying this technological transformation is the almost complete break between art history and the practice of art-making. The former distinctions between high art and popular art and the institutional privileges that accompanied or underwrote those distinctions are being blurred and broken down by the new media uses as are

the traditional hierarchies of authority. Art history is a traditional and conservative subset of history/theory. It very seldom has any direct relation to the social or the personal embeddedness of contemporary art work in the world and instead lives comfortably and hermetically "on the island of language" as historiographer Hayden White calls it. It is part and parcel of those modern institutions of literacy and literature that contributed to the endorsement of the illusion of universal progress - an academic community in general that is as much an object of language as it is the results of the search for facts. Another way of saying this is Umberto Eco's insight that "The same words that can be used to tell the truth can be used to tell a lie."

Art history, as a text-driven institution like the universities and museums and libraries that buttress it and it buttresses, must now compete in a popular cultural sphere dominated by non-Modernist factors. Art today is part of the "attention economy", what the cultural theorist John Fekete terms 'promotional culture'. Art is an all-encompassing brand as well as an object – a practice, an experience. The museum blockbuster, the gift shops, the cars named Picasso and a Leonardo da Vinci action figure are often now at the centre of deliberate urbanization and re-urbanization policies. Jeffrey Deitch Projects in New York had a casting call for young artists and 300 showed up in Soho to participate in a reality TV show, the winner of whom would get an exhibition at his gallery. The historic rejection of the popular by the intelligentsia, of low culture by high, not only seems laughable, but suicidal.

Al Gore wins a Nobel Prize not because he is an environmental scientist but because he is an award winning narrator in a movie.

Recognition of the rapidly fading relevance of highbrow art history to practicing artists is an essential component of relevant art education. This was recently demonstrated to me by an adjunct professor in the undergraduate art program of The Cooper Union school in New York. In the first class of this year's fall semester, the professor asked her group of Advanced Drawing students whether, if stranded on a desert island, they would bring with them music or every image of all the artwork ever made. Forced to choose between one or the other EVERY student - all fine art majors in mind - chose music.

And art history aside, at this juncture, mere lip-service to interdisciplinarity by graduate art programs is woefully inadequate. People are always rightly saying that art training can and should relate to other disciplines, and ambitious students do take advantage of course offerings that run from philosophy to ethnography to various sciences. In general, however, neither schools of art nor the universities actually encourage such crossover or transdisciplinary work, except at a rhetorical level. In fact, it could be easily argued that structurally such transfer work is made difficult and laborious and probably represents a bureaucratic and academic threat to the larger environment. Despite the ever-increasing practice of artists' collaboration with other sectors of the intellectual economy - think of Olafur Eliasson for instance, schools are very ill-equipped to deal with this impulse on an

authentic basis. Patchwork quilts of "this and that" courses occasionally juxtapose disciplines but seldom is transdisciplinarity truly realized. New curricula particularly would have to be developed to embrace this point.

And lastly to skills - the elephant in the room of art education since mid-last century. The tired ping-pong between "skills" and "theory", and the seemingly infinite number of linguistic formations of the concept of "deskilling", have thankfully had at least one fruitful consequence. In good schools, they have led to and contributed to the formation of "need-to-know" curricula in studio programs. This means that rather than a body of knowledge to be handed down by gatekeepers, in the conservative tradition of academia, advanced schools teach students in relation to the individual student's needs. These schools see art as a "methodological field" rather than a "body of knowledge". I will repeat that as it is the most important thing I will say here, these schools see art as a "methodological field" rather than a "body of knowledge". Skills in relation to medium and media are taught on this need-to-know basis. From school to school, department to department and even professor to professor, there are no longer any standard criteria in the U.S. for skills-based activities in art, if there ever were, with the exception of basic software programming workshops. In other words, there are skills, just new ones - or what we call rightly "best practices".

There is a set of necessary professional skills, many of them social, that is more of a priority than ever before: networking, writing and speaking skills,

fiscal planning, the mastery of intellectual property rules, and most importantly, research, to name just a few. These combine with the heavily practical skills associated with conceptualizing and mounting exhibitions, developing a student's capacity to turn ideas for isolated objects into an encompassing exhibition experience, and an awareness of the role that the audiences play in the reception of work. These are necessary skills. In this sense, today's art schools clearly continue to teach skills, granted they are different ones from the conservative's long lauded knowledge of "how to draw". In some cases these skills are being taught directly as part of a curriculum; at other times they are being conveyed by practitioners to whom the students are introduced. Simply put, as the arts have become professionalized, the need and demand for more professional skills have emerged.

The growth of professionalization that I mentioned at the beginning is being driven by an ever-expanding globalization of art. Think of the sheer numbers of biennials, art fairs and galleries I spoke of at the outset of this talk. Personally, I welcome the fact that MFA programs are now more directly connected to markets and dealers and curators and critics and collectors. Students enrolling in graduate programs have generally been out of school for a while and are committed and urgent about their professions, evidenced by their coming back into the educational system. They are likely to take on great financial loads by the time they have completed their studies. They are not naïve or monastic, and the schools are as much involved in the "real" world as they are. As Jerry Salz has written, "The art market is so prevalent that to condone or

condemn it would be like condoning or condemning air. To say "I refuse to participate in the market" is like saying "I refuse to breathe the air because it is polluted."² To pretend otherwise, as many programs have done in the past, is irresponsible. At art school and elsewhere there are still, unfortunately, scores of people, books and pedagogies that underwrite a notion of "success" (in its fiscal sense at least) as a sign of *loss* of integrity or *lack* of critical thinking. These attitudes are subtly reaffirmed by some common modes of art-making, especially so-called critical work about consumer culture or work done in the name of the public for instance. Needless to say, many of the advocates of such approaches are tenured professors, the only people in the world with guaranteed employment contracts, or well-heeled artists who make a career of the pretense of criticality.

In touring European schools, I found that the obvious difference between our studies and theirs is that the European approach is entirely based on charismatic figures and the myth of "free" education. What they mean by this, of course, is education underwritten by government funding. It is not only not "free" but, as a result, European educators and administrators don't have any idea what it actually costs to educate a student. My work with a range of universities has repeatedly shown the depressingly small portion of the vast educational pie that winds its way down to art schools, and from there, to facilities, teaching and students, once housing, administration, and higher-profile disciplines have taken their cut. With the European Union's demand for unit education, the Continent's art schools are likely to see the

introduction of transnational criteria based on curricula and performance-based budgeting, ending a very long reign of romantic pedagogy.

In summary, my sense from comparing schools is that you never get it completely right and that all you do is provide the best conditions possible. Those conditions include respect for the students as artists, availability of necessary and changing skills sets on demand, introductions to urgent contemporary intellectual currents and student colleagues who are diverse in all ways and professionally ambitious. Students DO teach other students as a major part of the experience of school, a fact that does not receive adequate official recognition but is always true. Charismatic figures are often the ones who engage students, anywhere, and education – being an elusive thing – is often best served by the chemistry developed by the mentor/student relationship but not one that should or can be fully institutionalized.

In viewing art schools as professional environments aligned to a professionalized art world and obligated to prepare their students for financially and critically successful careers, the hippy vision of art school as a “safe” environment or monastery, where students are encouraged to fail, experiment and explore, is outdated and dangerous. Schools now should be seen for what they are – professional entrées into a professional world with a responsibility to guide young artists through the dilemma of how to simultaneously take advantage of both a critical history and a new set of career possibilities. Business schools change their curricula in relation to the way in which business is done, and art schools must be

flexible enough to do the same. Indeed as amusingly related by the Harvard Business Review in 2004, the MFA *is* the new MBA.

But this does not mean that the market is the only determining factor. Attention and comprehension of the theoretical climate surrounding the fine arts, continues to be a critical component of graduate education. Most of today’s artists work from a highly charged space and they cannot simply adopt the (now) conventional and comfortable view of art’s role as somehow critical – repeating endlessly an avant-garde litany without interrogating its patrician and even aristocratic rituals and privileged status. This same set of narcissist values, which often underwrote academia and other elite structures and institutions, absorbed unto itself highly refined values in the name of an unnamed mass public who are waiting to be freed by such insights and analysis in the name of a revolution which is always deferred. Clearly in a world skeptical of all power and authority, which is the one in which today’s informed artists operate, such top-down assertions have little currency.

For the jury and means by which artworks come alive, is of course, your-selves. It is context and audiences make a work of art work. By this I mean to repeat what Marcel Duchamp notably said in 1957, “While the artist may shout from all the rooftops that he is a genius, he will have to wait for the verdict of the spectator”. As we know from a Danish cartoon about Mohammed, or secretly released images from Abu Ghraib, all images need a context to be political. They have to be ‘taken up’ by someone for their impact to

be measurable. It is the text attached to it from an audience, the story it evokes from a reaction that makes a work work.

And if context (as opposed to good intentions or proper political positions) makes a work of art work today, the artworld is half full. There are simply more contexts to work in now. By not adhering to any single ideology or medium or even desire, opportunistic artists, optimistic or not, can surf the world for contexts and within them search for moments in which they may be effective. Sometimes it is in the most conventional site, such as a museum, and sometimes it amounts to hiring a plane to emit floating messages, like Vic Muniz did. Sometimes it's the most intangible performative work possible like those of Tino Seghal and sometimes it can lead to an unexpected epiphany even in a commercial gallery. Regardless, the best and most interesting work being made today seems to me to be governed by a guerilla approach that has little regard for anything but useful material and historical information, strong aesthetic and imaginative knots, full understanding of the context of exhibitionary moments and approaches to audiences which are respectful. Artists who work in this way do not resolve contradictions but prefer a both/and approach to the world rather than an either/or. As a result, their 'success' is both possible and a useful model. It is the place of art schools to nurture an awareness of the contemporary climate and means by which the current generation of artists can negotiate it.

But even if students are inducted into the real world of fiscal, social and political interests, there

are still no guarantees of viable art careers. Yet, I believe that the issue of real world constraints and their temptations is a much more interesting and complicated one than the issue of distanced, elite and often bitter criticism. Notwithstanding the poetics of Samuel Beckett who reminds us of the most bitter and wonderful of truths: "Fail again. Fail better." I believe, therefore, that instruction that stresses professional preparation, from the conceptual and theoretical to the legal and administrative, has a place in contemporary pedagogy. To send students out into the world to re-invent the wheel, as was often the case, is both depressing and condescending. As articulated by Hannah Arendt in 1977:

Education is the point at which we decide whether we love the world enough to assume responsibility for it and by the same token save it from that ruin which, except for the coming of the new and young, would be inevitable. And education, too, is where we decide whether we love our children enough not to expel them from our world and leave them to their own devices, not to strike from their hands their chance of undertaking something new, something foreseen by no one, but to prepare them in advance for the task of renewing a common world. (Hannah Arendt, 1977 p 196)³

Or in the more straightforward language of a student from Oprah Winfrey's Leadership Academy for Girls in South Africa: "Education is a bridge".

¹ Deleted: An art world in which criticality is an outmoded,

20th century phenomenon. We live in a changed time, where the best and most interesting work being made today seems to me to be governed by a guerilla approach that has little regard for anything but useful material and historical information, strong aesthetic and imaginative knots, full understanding of the context of exhibitionary moments and approaches to audiences which are respectful.

² J. Saltz, "Contemporary Art Criticism: Interview with Jerry Saltz", CAA News, January 2007 p. 6.

³ I will find the full reference for this quote if you are interested in using it. SA.

From exhibition to school, notes from the Unitednationsplaza

Anton Vidokle

Berlin, 2007

*“It is self-evident that nothing
concerning art is self-evident anymore,
not its inner life, not its relationship to
the world,
not even its right to exist.”*

Adorno, Aesthetic Theory

Public exhibitions of art start during the time of the French Revolution. What actually happens is that the king of France is evicted from his house, The Louvre, and executed along with his wife. Shortly thereafter a part of the palace, Salon Carre, is used for a first fully public exhibition of painting and sculpture by contemporary artists of the time.

The public for this Salon show is in a sense the first real “public” – a group comprised of citizen-subjects who have just violently reclaimed political power and agency, and instituted the First Republic. While the works in this exhibition did not contain any explicitly politically or socially engaged art work, but rather traditional paintings of landscapes, nudes and mythological motifs, or various religious topics etc, I think that the actual experience of being able to enter this royal

palace to view art must have been explicitly political and was intimately connected to the Revolution, which was taking place. Perhaps attending such an exhibition of art was no different then voting for the first time, going to a public hospital or visiting a state ministry – all a part of newly created citizens’ political agency and engagement with how their community was structured and administered, and a new ability to change all this via political means.

What is of real importance here is that perhaps this situation simultaneously created new and unprecedented positions and opportunities both for artistic practice and for art institutions: this new presence of a public for the first time offers artists a potential of having a transformative effect on the way community is structured and organized, through invoking a critical function of art for an engaged group of individuals. It is in no way accidental that only several decades later, following the Paris Commune, we see emergence of such figures as Courbet and Manet, who institute the paradigm of critically engaged art practice that we are still following today. For institutions, the emergence of the public implies a transition from mere private collections to a much more meaningful social function of shaping public opinion. In this way, both the artist and the art institution suddenly manage to obtain a very sovereign position. Interestingly, all this was possible within a process of mere spectatorship: looking at art objects and representations.

To clarify, art has a very, very, long history; it’s older than enlightenment, probably older than

the first political or philosophical articulations. So there are very many different roles artists have occupied – from craftsmen to illustrators and court decorators, you name it. My commitment, however, as well as most of my peers and probably this whole contemporary art circuit we operate in, is to a kind of art practice that is based on an extremely sovereign figure of the artist and the idea that an artwork *does* have agency and *can* transform society.

Naturally biennials, being simply large-scale art exhibitions, are very much a part of this historical trajectory.

However something has changed, and this is maybe why there has such an enormous proliferation of talks, panels and symposiums on the public function of art, on whether Biennials are worthwhile, how can they be better or mean more. It seems to me that something got lost in this entire project and I think this has to do with the disappearance of the public. Martha Rosler in 1980's observed that the *public*, in a sense of groups of engaged citizen-subjects with political agency, was being replaced by audiences. If I understand her correctly, the difference lies in the nature of engagement and the kind of possibilities it creates. In this sense, audiences are perhaps groups of consumers of leisure and spectacle; they have no political agency and no means or particular interest in affecting social change (does my vote really matter?). My feeling is that what Rosler started to observe in the 80's is now fait accompli: while the audiences for art became enormous, there is no public among

them. Of course many will disagree with this opinion, however just recently while walking through the Frieze art fair in London, I could not help but notice how this new situation became the norm: thousands of art objects being presented to thousands of people moving by them with absolutely no traction in-between: no idea how or why these objects got here, what brings them together, what is this display, why are we here – a situation no different then what happens at the Tate Modern or any other exhibitions of art today.

Furthermore, from the position of an artist this poses a very serious problem: artistic practice today is largely predicated on an operative model where an artist is someone capable of producing an art object, an image or a situation, that works upon groups of individuals who, in turn, can affect how their communities are organized through exercising their political agency. While this does not happen every time with every artwork, the potentiality of this transformative effect is, in my opinion, what defines the logic underlying modern and contemporary art practice. What happens if the public ceases to exist, and the transformative cycle can never be completed even potentially? Does the artist then revert to some earlier historical role of an entertainer or a producer of luxury goods? I, for one, would have a great difficulty reverting to such a role. There has to be a certain loyalty to the knowledge that a far less vapid position has been possible for a couple of hundred years... Yet how does one recuperate artistic agency in the absence of public? I believe aspects of the unitednationsplaza project may

point out some possible models and directions.

Unitednationsplaza is exhibition as school. I realize that this sounds somewhat oxymoronic, yet it's the only way to describe the project that started as Manifesta 6, European Biennial of Contemporary Art, scheduled to take place on Cyprus in Nicosia in the fall of 2006. Despite being an artist rather than curator, I was invited to join the curatorial team developing a concept for this biennial. Our thinking at the time was: why do another biennial? The incredible proliferation and monotony of such events has largely rendered them meaningless. To overcome this and to justify their social mandate and budgets, most have deployed an ever-increasing level of rhetoric art shows can rarely live up to (the most recent example is usage of Giorgio Agamben's passages on the state of exception in concentration camps as promotional tool for Documenta 12.) So our proposal was to suspend the exhibition and use the funding and network of Manifesta 6 to start a temporary art school on Cyprus. The school was to be structured in three parts of which I was responsible for one.

There were several reasons why we were interested in an art school model rather than art exhibition. Schools are one of the few places left where experimentation is encouraged, where emphasis is on process and learning rather than product. Schools are also multidisciplinary institutions by nature, where discourse, practice and presentation can co-exist without privileging one over the other (a very good example is Stuedelschule in Frankfurt that has a strong program to train artists, a

theoretical institute that organizes symposia and publications, and a public exhibitions program at Portikus – all equally as important). Finally an art school is the key place where artistic practice and what it means to be/become an artist is continually re-defined. In recent history, schools like the Bauhaus or the Black Mountain College probably had more impact on the development of art than any exhibition. No country in the Middle East has an advanced art academy.

Nicosia is a divided city, split in Greek and Turkish speaking parts. The two communities do not get along, and after decades of ethnic tension and much violence, they are separated by a UN monitored buffer zone. While the larger Greek side claimed for itself the official Republic of Cyprus, the Turkish north is a breakaway state, not recognized by much of the world and living in semi-isolation. The Manifesta school was supposed to operate on both sides of the city, yet six months before the opening, local officials abruptly cancelled the project and fired us.

Following the cancellation, I spoke with the group of artists and writers I was closely working with – Boris Groys, Martha Rosler, Liam Gillick, Walid Raad, Jalal Toufic, Tirdad Zolghadr and Natascha Sadr Haghighian – and we decided that it was important to realized the programming we developed even in the absence of the biennial, as an independent project. Berlin was very much a central location for all the participants from Europe, Middle East, Eastern Europe, etc. Berlin is also one of the most inexpensive cities in Europe. Together with an architect Nikolaus Hirsch, we

found a small, unremarkable building located behind a supermarket on United Nations Plaza (formerly Lenin Platz) in the East Berlin. Borrowing the title from the physical address, unitednationplaza opened with a conference entitled *Histories of Productive Failures: From French Revolution to Manifesta 6* on October 27, 2006.

The structure of unitednationplaza is deceptively simple: an informal, free university type series of seminars, conferences, lectures, film screening and occasional performances with a focus on contemporary art, that continued for one year. Like a public exhibition it was open to all who come, aggressively solicited audiences locally and internationally through advertisement and projected its content, yet unlike an art show no art objects were presented. Unlike a normal artist's talk or a lecture, the seminars were quite lengthy, sometimes stretching for several weeks, assembling every night including weekends. In total there were six such seminars on various topics ranging from the role of religion in a post-communist condition, history of video art as a social medium, viability of discursive frame, possibilities of art in the context of war, production of images after enlightenment, and others. Unitednationsplaza also presented various film screenings and performances, and hosted Martha Rosler Library during the summer months. In the basement of the building was the Salon Aleman, an artwork in a form of a functioning bar put together by several artists involved in the project and open sporadically.

Naturally this asked for a lot of time from the audience, and even more importantly if forced

articulating a certain position in relationship to the project, but reciprocally it offered all who attended a stake, a certain kind of ownership of the situation in which the space, the guests and the content become theirs to claim. I would argue that this possibility of having a stake in the situation enables the kind of productive engagement that is still possible, if spectatorship is bypassed and traditional roles of institution/curator/artist/public are complicated. To me this means that the public can be resurrected and the modality of critical art practice can be preserved given some changes to how art experience is conceived and constructed.

After the project closed last week, I received this note from a couple of people who attended most of activities at unitednationsplaza:

"...We started to think about unitednationsplaza as a form without content, a host without qualities, which does not indicate a lack of responsibility, but rather an intense responsibility in the most ethical sense as being responsible for something you can't take responsibility for. You managed to open and maintain a space without explicit judgment or control over its (ultimate) content; you allowed it to be both a simple and deeply challenging place to be; you made your guests take responsibility for their decisions in ways that conventional forms do not challenge them to do. In a way you managed an extended version of Slavoj Zizek's exam design (which he considers fascistic, but also very funny, and the only real ethical exam) where he makes the students come up with both the question and the answer. By

refusing easy conventions you have made your collaborators create positions rather than simply take them. We expect that you have had to negotiate some widely varying reactions to this, including resistance, and that this burden of both credit and guilt is not an easy one to bear. We wanted you to know that we regard the kind of affectionate indifference you cultivate as one of the most interesting and productive political positions available to practitioners right now, and it has been a privilege to witness your experiment with it this year.”

Some thoughts on Art and Education

Harrell Fletcher

Come Together

I was doing a weeklong workshop at an art academy in Odense, Denmark. All of the students there said that the town was not interesting so I asked them to each go out and find someone from the town who was willing to talk for ten minutes about something they knew and cared about. We then had all of those people come over to the academy and do their presentations one after another. It lasted about four hours. The students had to host and introduce the people they selected. The topics included health care, bus routes, skateboarding, scuba diving, furniture polishing, invisible social networks, playing music on the streets, etc. We were all blown away by the variety of knowledge that existed in one little town. Almost all of the presentations were truly interesting too. Since then I've used the same strategy for similar events in London; NYC; Austin, TX, etc. and have done a separate series as part of the American War traveling exhibition which focused specifically on local people talking about war related experiences.

Collective Learning

I teach at Portland State University in Portland, Oregon, and I have a class currently where we

started by having all of the students tell their life stories to everyone else. It took three classes to get through them all, but they revealed many interesting things that wouldn't come out in more cursory introductions. Based on connections the students had we organized a series of field trips to places like a Veterans hospital, an alternative kindergarten, a campus fraternity, a high school geometry class, a Native American community center, a radio station, etc. From those experiences the students broke off into groups to develop projects like a radio show about grandmothers, and a lecture series in the frat house living room. Some of the field trips didn't develop into projects, but were still valued as experiences. I like to think of this method as a way to lessen my role as the authority in the classroom and instead we share that role and all become collective learners.

Project Research

The way that I work is that I'm often asked to go somewhere to do a project, an art center or a university gallery or something like that. Generally it's a place that I would never have gone to had it not been for the offer to do something there. Examples include Connecticut; Croatia; Vietnam; Hartford, Connecticut; Houston, Texas, etc. I use these travel opportunities to learn about the place that I go to. This happens in a few different ways. I might read some books and or watch some documentary films about that place and try to figure out a project from that information. Or I might just go there and wander around and talk to some people that I run across.

Sometimes I wind up working with the people I meet on a project and am taken deep into their lives. I think of that as primary learning experiences, or first hand learning experiences. The book and film research is secondary learning. I like both forms. The part that is really interesting to me is that on my own I wouldn't have learned about the things I learn about at all—I allow the direction of my research to be out of my hands at the start. I still determine specifically what I'm drawn to and want to spend more time working with and only choose things that seem interesting to me. Once I've done the raw research I sometimes turn aspects of it into projects for the public to experience. I want to share what I find interesting. It's sort of like referring people to a restaurant that you like or a movie, but in my case it might wind up being a video made at a gas station based on James Joyce's *Ulysses* or an exhibition about the Vietnam War based on a war museum in Vietnam.

Photography and not photography

My dad has always liked pointing things out. He literally points to things with his finger—a tree, a building, a cloud, and then he will tell you what he knows about the thing he is pointing to. When I was about ten years old my parents bought me a used 35mm camera and I started walking about taking pictures with it. I realized that it was a way for me to point like my dad at things that I found interesting and then capture them to talk about later on. When I had the camera in my hands the world became a more visually interesting place,

or I guess the world didn't change but I became more sensitive to what was interesting to me. I continued to take pictures and look at the world in terms of possible photographs for the next couple of decades. Then I decided I didn't need a camera anymore, I could just walk around and see interesting things with out the camera device, some of these things that I see turn into projects in one way or another. Largely I think of what I do as an artist as just pointing to things that I think are interesting so that other people will notice and appreciate them too.

Experiential Education

When I was in college as an undergraduate at Humboldt State University, which is in a very small hippy town in northern California, I took a class from a teacher named Bill Duvall, he had co-written an important environmental book called *Deep Ecology*. The class I took was called *Experiential Education*. On the first day of class Bill Duval asked each of the students to pick an outdoor physical activity to do during class periods for the rest of the semester. Some people chose surfing, some bike riding, and some kayaking. I decided to walk on railroad tracks. I got really good at it, by the end I could walk on the tracks for miles at a time without falling off, I could also run on them, jump from one track to the other, spin around on them, and walk on them with my eyes closed. The class didn't meet for the rest of the semester until the last weekend when we all meet up on a camping trip to talk about our personal experiences of doing our activities.

Somehow I think about that class often, where as most of the other classes I took in college and all of the tests and papers and discussions that were a part of them are long forgotten.

Farm Apprenticeship

Two years after I got my MFA I went back to school to attend an organic farming apprenticeship at UC Santa Cruz. There were forty students all living in tents together on a twenty-acre farm on the university campus. Most of the time we just did a lot of hard labor, but it was so much better than any other educational program I'd ever participated in before. Most of what I do as an art professor now is based not my art education but instead on my farming education.

Open Source Approaches

In the art world there is so much emphasis on originality. Artists buy right into that, and even though they are always influenced by other people they try pretending that they are not. The galleries promote this idea and encourage “signature styles”, rarification and the star/celebrity system. I can see why the galleries would like that way of doing business because it allows them to inflate prices and make demand, but for artists there is no real benefit. It just suppresses the true way that people develop their work through adapting and hybridizing and creates an environment where artists feel like they have to protect and make secret their process rather than

sharing it freely and feeling good about doing that, which I think would be much more healthy both for individuals and as a system.

Social Practice as Opposed to Studio Practice

Let me define “art” as anything that anyone calls “art”. That can be a maker or viewer. By calling something “art” it doesn't make it art forever, just during the time that it is being appreciated as art. Similarly, I don't think, as Beuys said, that everyone is an artist, I just think that everyone has the potential to be an artist. If anyone wants to be an artist they can be one as far as I'm concerned and that is regardless of their credentials. You definitely don't need an academic degree to be an artist. Most of my favorite artists don't have academic degrees.

I think an artist is someone who gets to do whatever they want (within whatever limits might be containing them—financial, legal, ethical, psychological.) Other professions or practices don't have this level of freedom, dentists need to do dental work, dog trainers train dogs, etc. Those could be fun or not so fun professions to have, but regardless that is what those people need to do until they decide that they want to do something else. Artists can do a project about dentistry or dogs or anything else they are interested in at any time and then can do something else right after or even during, and still remain an artist.

Social Practice in regards to art can be looked at as anything that isn't studio practice. By studio

practice I mean the dominate way of making art— spending time in a studio working out personal interests into the form of paintings, or objects, or photos, or videos, or some other pretty easily commodifiable form. The often unspoken intention for this studio work is that it will go off to a desirable commercial gallery, be reproduced in art magazines, and eventually wind up in museum collections, while making the artist into a celebrity of sorts, and paying all of the bills. That is the carrot on the stick that keeps this dominate approach alive and kicking, even though very few of these studio practice artists ever get their work shown at all, and most just give up and find some other way to pay off their student loans.

I've just started up a Social Practice MFA program at Portland State University. There are currently eight students enrolled. They don't get studios like the other MFA students and instead have a shared office and a shared classroom space. Currently we are looking for a more public version of these spaces possibly in the form of an off-grid alternative energy portable building that might locate itself in different parts of the city in vacant lots and at grade schools, etc. The students take some classes with the other studio MFA students but they also spend time on projects in various collaborative groups working with the city of Portland, various non-profits, and applying for public art projects in other places, as well as doing their own individual social practice work. I'm trying to show that artists can actually have sustained and supported careers within the public in ways that aren't possible when the commercial gallery is the primary system that artists are trying to respond to. So far it is going very well.

Learning Environments

I like to read about alternative education for kids from the 60's and 70's. There is one writer I'm particularly fond of named John Holt. He wrote a great book called *How Children Learn*, and then about twenty years later he revised the book by adding comments on his own writing in the margins of the book. He thought that a lot of the text he'd written twenty years earlier didn't make any sense. One of the things he did agree with is that traditional classrooms are not set up as learning environments because the kids are divided up in terms of age, and because they are forced to sit in desks and not move or talk unless they raise their hand and are called on and then only to regurgitate what the teacher has already told them. He says that instead a learning environment would be one that has a mix of ages and experiences in one place so that people can learn from each other, and that learning happens through doing activities and talking with other people, so those things shouldn't be suppressed. In later books he suggests that typical schools are really more like prisons for kids rather than places of learning. I tend to agree.

Making Work That is Accessible to Both Art and Non-Art Publics

When I was younger it seemed like it was good to make art that was very obscure, so obscure that even I had no idea what it was about. If anyone asked I would just say that I wanted the viewer to have their own interpretation of what the work was about, but really I now think that was just a

way of avoiding having to know what I was doing or why I was doing it. Then it occurred to me that it might be nice if not only I understood what I was doing, but that even non-art trained publics would be able to find the work accessible. Even though I'd never been taught to think in that way it turned out to not be very hard to do. One of my favorite approaches is to do work with a local person or group of people that I met around the place where I am going to have a show. That way they feel invested in the show and invite their friends and family to see it. Working with these people made me avoid doing anything obscure and instead I found ways of making engaging projects in pretty straightforward ways. The work is interesting and complex not because I made it that way, but because the people I work with are interesting and complex (as it turns out everyone is). I'm just able to put it all into an art context, which makes people consider it in ways they might not otherwise.

Multiple Ways to View the Same Experience

I like art that can be viewed in a number of ways. I think of it like going for a walk in a forest by myself and liking it in a certain sort of direct but abstract and emotional way, and then going on the same forest walk with a botanist friend of mine who tells me the names of all of the plants and where they come from, etc. I like both experiences very much, neither is better or worse for me, they are just different. That's how good art can be too.

Walter

I spent two years out of school between undergrad and graduate school. For one of the years I drove around the country and into Mexico living out of my truck, periodically crashing on the couches of friends and family. The other year I lived in Los Gatos, California and worked in the after school program of a small grade school in the Santa Cruz Mountains. I did art projects with all of the kids there from kindergarten to 5th grade. Right away I noticed that the kindergarteners were all interdisciplinary artists, and that they were very fearless and motivated. There was a slow regression that took place as the kids got older and by the time they were in 5th grade there was usually only one kid in each class that was considered an artist and that was because he or she could draw realistically. The rest of the kids were convinced that they had no artistic abilities at all.

One of the kindergarteners I worked with was named Walter, he was the smallest kid in the whole school but he was clearly very intelligent too. Somehow he had learned to multiply and divide in his head and the other older kids loved to throw complicated equations his way and wait for him to come up with the answers, which were almost always correct. I'd had bad experiences with math as a kid, and like the 5th graders who had lost their artistic sense of themselves, I'd lost any concept of myself being able to do anything but rudimentary math. But Walter wanted more math to tackle and it wasn't being supplied in his kindergarten class. So I asked my mathematician friend Cleveland to explain some simple algebra to me.

Cleveland is a thoughtful and patient instructor and soon I actually found myself learning and being excited about math with the primary motivation of being able to pass on what I was learning to Walter.

When it came to the art projects for the kids I tried to keep it simple, I liked making books and so I showed them how to make books too. Walter was particularly excited about this activity. Every day he made a new set of drawings on a specific subject of interest like insects, dinosaurs, ghosts, monsters, animals found in Africa, etc. He would then dictate to me the text and title and staple the whole thing together. Then he would run around the little campus and make everyone look at his book. Kids would stop basketball games and gather around to flip through Walter's latest creation. After he had shown everyone, Walter would discard the book, with total disinterest (I rescued several from the trash) and started speculating on the next day's book topic.

It occurred to me that Walter was fulfilling a whole little system of parts which are crucial to the artistic process. He determined a subject that was of interest to him, insects, etc. expressed his feelings on the subject through his drawings and text, and then went out to share his product with an audience. There were no other factors or motivations, no hope of using the work to get into grad school, or to get a gallery show, and no desire to make something that looked like something else he saw in Art Forum. It occurred to me that I had started similarly to Walter when I first was interested in making art, but that

somewhere along the way that system had been corrupted. I decided to stop making art for a while and then as projects slowly started occurring to me again I tried to compare them with Walter's process to determine if I should pursue them or not. It has been difficult to maintain Walter's level of simplicity and integrity, but it is always a goal of mine.

Learning To Love You More

In 2002 I started a participatory web project called Learning To Love You More with filmmaker Miranda July. Miranda and I come up with what we call assignments like Write Your Life Story in Less Than A Day, and Take A Picture Under Your Bed, and Describe Your Ideal Government, etc. and then people all over the world respond by doing what we call Reports, which are the results of following an assignment. These reports are archived on the site so that people can see and compare everyone's contributions. At this point we have over sixty assignments (which we continue to add to) and over 5000 people have participated by doing reports. The idea is that sometimes it's nice to not have to worry about coming up with an idea and instead to concentrate on the experience. We think of the assignments sort of like recipes that people might want to follow at first and then later after feeling more confident from the results they might be more comfortable cooking their own thing. Or for those who have no desire to come up with their own ideas they can do many of the assignments and it can be more like a yoga class

where you follow along with an instructor who directs the students into a variety of different poses, but while everyone is doing for instance Downward Dog, they are still each doing their own version of Downward Dog. I personally really like taking yoga classes because for some reason I can't get myself to do yoga on my own, but following the prescriptive exercises always makes me feel better about life in general.

Aunt Grace

In my first year of grad school I made a Xerox book of a long transcribed interview that I'd done with my Great Aunt Grace when I visited her in a nursing home in a small town in Okalahoma just before she died at the age of ninety-eight. One of the people I gave a copy of the Aunt Grace book to told me that she took it home with her over winter break and showed it to her mother. She said her mother read it and loved it. That gave me pause. Did I want mothers to love my work? For a second that seemed somehow uncool. But then after thinking about it a little longer I realized that yes I did want mothers to love my work, I wanted all sorts of people to love my work and have all sort of other emotions in regards to it also.

Contemporary Art History Dilemma and Solution

For the last two years I've been trying to get Portland State University to offer a contemporary art history class that just focuses on work made

during the 21st century. Somehow this seems like an impossible task for the people who teach art history. Last year the teacher was a very nice woman but she was unable to even reach the 1990's in her class. This year we tried a new teacher. I met with her and explained that I didn't want her to even mention anything about the seventies, eighties or nineties except in reference to something made in the 2000's. I told her not to use a textbook, and not to try to put the art into themes. Instead I asked her to just show a variety of artists and work made since 2000 and then to discuss it with the class. This proved to be too difficult somehow, and so she started with the seventies, had the students all buy textbooks that were published before 2000 and organized the term into a set of themes. About ten of the grad students dropped out of the class with my approval and instead set up their own class. They created a blog with links to contemporary art sites, they assign each other readings and writings and have their own class discussions. I'm going to periodically check in with them, but it looks like they are doing just fine.

Three Classes

I taught a class last year in which I had all of the students find a department on campus that wasn't the art department and then to find someone there, a professor, student, or staff person, and ask them if they could become an artist in residence for that department. So the students became artists in residence in the black studies dept, the science dept, the music dept, the

psychology dept, the systems analysis dept etc. they spent the term learning about and doing projects with that dept. Periodically the whole class would go on a tour of all of the depts. and see what everyone was up to.

I had another class that as a group went on the same walk together one day each week. We walked for an hour and then turned around and went back to the university. The students were asked to make projects with people and about things they encountered on the walk and to install the work along our walk route. By the end of the term we all had a very different understanding of the neighborhoods we had been walking through then when we started.

There was another class that was made up entirely of field trips. The students were in charge of organizing and conducting the field trip. They were graded on the quality of the field trips they organized. I'm not much for grades, but I'd rather grade the organization and execution of a class field trip than an object of art. We went to visit dams, and mansions, and parks, and corn mazes, and suburban developments, and recycling centers. It was very educational and fun and interesting too.

Crow Bio-diesel project

My wife Wendy Red Star is half Crow Indian and grew up on the Crow reservation in South/Central Montana. When she took me there to meet her family it occurred to me that there was

an interesting dynamic at work on the reservation. It is very common to deep fry food there in cooking oil, and people tend to drive in big diesel trucks. After talking about it Wendy and I came up with an idea that would combine these two aspects of reservation life into a project. The plan is to create a bio-diesel station on the reservation that collects and processes used cooking oil and converts it into bio-diesel that can be used as a cleaner fuel for the diesel trucks that people often drive there. Our hope is that the free or inexpensive fuel would be a draw for people to come to the station that would also serve as a community center that includes educational and cultural experiences designed specifically to address issues and concerns on the reservation, and could possible function as a kids daycare center too. The vehicle that would go and collect the used cooking oil would also operate as a mobile learning center/book mobile, going out into the community and providing services like teaching traditional Crow language and cultural practices, along with providing information about contemporary health and environmental issues, etc. Right now we are in a research and development stage.

Leading an Interesting Life

I had a professor in grad school who told me that he was addicted to the art world, and that he was never satisfied. Once he got into one show he just wanted to get into another that he perceived as more important, he also scanned Art Forum every month to make sure his name was mentioned

somewhere in it and if it wasn't he felt depressed.
I think he told me this as a warning.

Mostly what I'm trying to do as an artist is to live an interesting life. At least that's what I keep telling myself. It can be a struggle at times, but I think that is pretty much what I am doing.

Education for Art/ Art for education

Roberta Scatolini¹
Porto Alegre, October 18, 2007.

I would like to express my thanks for the invitation to take part in this Art/education Symposium as part of the 6th Mercosul Biennial programme. I would also like to congratulate the curators' initiative of organising such a rich space, gathering together people from different experiences and places. This is an opportunity for exchange, reflection and new learning opportunities around this topic, which is both very relevant and also historically so neglected.

The opportunity of bringing the reference of Paulo Freire into the discussions surrounding an Art Biennial is an uncommon and historic occasion. If we consider Paulo Freire's epistemological choices as an educator, some years ago this encounter may even have been seen as subversive.

And finally, before beginning the reflection I have prepared, I should like to record and challenge the fact that I am the only woman taking part in this Symposium.

"There is no real education without art, nor any real art without education," says Luiz Camnitzer, the education curator of this Symposium. It is a statement I share and have reflected on considerably during my career in education, and

which I intend to share with those present here today.

We know that in any area of knowledge the foundations of the actions of professionals and others involved are formed from diverse and diverging conceptions. In the case of art, and specifically here, art education, it is no different. I therefore consider it essential to begin this discussion by contextualising the conception of the world and consequently of art and education I will be referring to.

As an educator who bases her practice on the philosophical reference of Paulo Freire (1921 – 1997) – who died ten years ago yet is still current – supporting a dialectic and liberating conception of education, my discussion of Art/education will be situated within the context of the Pedagogy of the Oppressed and the methodology it proposes.

The Freirian concept considers men and women as political subjects able to intervene in their histories, with the central objective of this pedagogy being the process of *awareness*, defined by Freire as a transition from *naïve awareness* – which is no more than common sense – to a stage of *critical awareness*, which is an essential factor for changing the world and breaking with oppressive relationships.

So, how can we consider the role of Art within the praxis of a Pedagogy of liberation?

There are many possible replies, but I shall try to

respond and principally raise new questions based on my own experience.

The participants in the opening discussion often addressed the issue of visiting works of art in spaces like the Biennial and the social function of these occasions. I will not focus on visits themselves, but on some of the processes that precede or can accompany them and will certainly intervene in that occasion.

The theories of Augusto Boal (1931-2009), the great Brazilian dramatist and creator of the *Theatre of the Oppressed*, which is closely identified with Freire's ideas, hence the name Oppressed, stress that *political alienation has a direct relationship with the alienation of the body, alienation of the senses*. Boal says that for people to be able to exercise their ability for intervention in the world as subjects, they firstly need to perceive the world in which they live; their context; their identity and their role in a critical way. On the other hand, we know that the logic of life established by modernity does not support this perception and, on the contrary, reinforces mechanisation of the senses. Most people going about their tasks and struggles for daily survival end up moving through the social groups and spaces to which they belong mechanically and superficially.

Faced with things and situations senses are commonly restricted, to the extent that "*they look but do not see, touch but do not feel, hear but do not listen...*" (Boal, 1992), establishing naturalised relationships with their macro and micro social contexts. People specialise in some things and

become alienated in the face of others, whether in the work they do, relationships with friends, companions, their neighbourhood, their body, or other aspects. In this way there is a tendency for lack of reflection and consequently maintenance of the status quo, together with a life restricted to sameness and lack of "meanings", as Chico Buarque sings: "Todo dia ela faz tudo sempre igual/ Me sacode às seis horas da manhã/ Me sorri um sorriso pontual/ E me beija com a boca de hortelã/ (...) Todo dia eu só penso em poder parar/ Meio-dia eu só penso em dizer não/ Depois penso na vida pra levar/ E me calo com a boca de feijão" (*Cotidiano-1971*). ["Every day she does everything the same / Shakes me at six in the morning / Smiles with a precise smile / Kisses me with a mouth of mint/ (...) Every day I just think of being able to stop / At Mid-day I just think of saying no / Then I think of the life to come / And shut up with a mouth full of beans."]

Faced with this everyday "tragedy", art, with its different languages, acquires an extremely important role in its contribution to a revelatory education, which cannot neglect the body and corporality, or rather, the *locus* of the senses, in its search for critical, autonomous and creative subjects.

Although we have historically lived with a dichotomy between body and mind, together with an over-valuation of rationality, the fact is that the world is firstly presented to us through sensations. Everything that is captured sensorily by the body carries with it an organisation, a signification, a meaning, according to the French philosopher Maurice Merleau-Ponty (1908-

1961). And in this respect the languages of art become fundamental in a pedagogy that aims to refine these senses and perceptions of lived realities, giving them significance and understanding, in pursuit of an interaction between sensing and understanding. It cannot be ignored that each and every understanding in our awareness has had to pass through perception. *"We never stop living in the world of perception, but we move beyond it through critical thinking, until forgetting the contribution of perception in the conception of truth (I.p.401)."*²

Of course for the educator, art-educator or artist/educator to be able to make art contribute towards the formation of critical, participatory, sensitive and committed subjects, it will be necessary to make the artworks – semiotic texts – into *problematizing* media, and thus avoid running the risk of making art teaching into another reproduction or passing-on of ready and completed knowledge. *Problematization* is a fundamental concept for Freirian praxis, being the search for overcoming initial naïve vision with a critical vision able to transform the lived context (awaken curiosity, doubt, investigation, expanding viewpoints).

I would like to clarify my words and include some of the *Necessary Knowledge for Educational Practice*, outlined by Paulo Freire in his book *Pedagogy of Autonomy* (1996), such as *embodiment of words by example and the conviction that change is possible*, by sharing an experience of education and art based on the theory of knowledge referred to in this presentation. This experience will also allow

some relationships to be established between the initial course of Paulo Freire's work with adult literacy in the 1960s and the current possibilities of their contribution to society. Literacy for Freire was always something much more than reading and writing; *reading the world* always involved commitment to the context. At the Instituto Paulo Freire we have tirelessly reflected and worked with the needs and possibilities for reinventing this Freirian legacy and its practice today.

Experience Report

In 1973, the Peruvian state established a Full National Literacy Programme known as ALFIN³, with the aim of eradicating illiteracy in four years. Those conceiving the plan understood that the illiterate are people who are unable to express themselves in a certain language – in that case, writing – but are able to express themselves in other ways.

Mastery of a language offers subjects a different way of understanding reality and communicating this understanding; each language has its own structure and none is better than another, but rather, complementary. So, the greater a person's understanding and access to a multiplicity of languages, the greater will be that person's capacity for comprehension and expression.

The Peru experience was therefore highly innovative in proposing a literacy process that included a range of languages, particularly those from the arts: theatre, photography, film, music

and painting. Various artists were invited to work with literacy from a Freirian perspective.

What is the relationship between art languages and education in practice?

I have chosen one example – from many – to reflect on this question. It does not have to be restricted to the language of photography, for any other art form could be used for understanding the process.

In one of the lessons, instead of the educator just showing the learners ready works and working with them as mere illustrations or pre-established models, the following procedure was followed:

— Cameras were brought in and the learners were taught how to use them.

— Questions were formed about the learners' realities, challenging them to respond through the language of photography.

— The learners returned with their photographs and, governed by the principle of dialogicality, were encouraged to reflect on their responses, to go beyond deterministic views and to decode facts.

One quite concrete example of this experience was the *problematizing* question that the art-educator put to the learners as the theme for the photographic essay: **“Where do you live?”**

Among many interesting responses, one man presented a photo of a baby's face. The group

found this somewhat strange. They raised the possibility that he had not understood the question. They tried to make it clear to their colleague and even went back to the initial question of where he lived. The man who took the photograph said that he had indeed understood the task and that was his response. He stated emphatically that that was where he lived. He asked them to look carefully at the child's face marked with blood. Then the man said that all the children looked like that where he lived, explaining that he lived in a settlement on the banks of the River Rímac (Peru), which was infested by rats. To protect the children from the rats, their parents locked dogs in their houses when they went out to work. When the man was given the task of photographing where he lived, the dogs had been infected by scabies and the council had ordered them to be removed. The blood on the baby's face was the sign that the rats had eaten part of its nose.

This example told through photography can be expanded into practice with other languages and allows us to reflect on some of the possibilities of art in a pedagogical context.

—That photograph contained many elements and much content whose complexity any other logical discourse would be unable to convey. It was an image with a context, a problem.

— It was an exercise of research for that learner's meanings, based on his everyday experience. He and his group were later challenged to reflect on its context, to attribute meanings, investigate the

situation, its causes and consequences. Its micro and macro social, psychological, cultural, political, economic structure depended on the educator and the group's possibilities of problematisation.

— For the learner to be able to take the photograph, he had to acquire the structure of the language of photography, technique. The same has to happen in work with other languages, since each has a different code. Technique is a fundamental element in art, whose value in the process cannot be underestimated.

— The exercise enabled the expansion of the learners' *Reading of the World*, through other aesthetic signs. Each response allowed discussion of focus, angle, the presence or absence of people, etc., the non-neutrality of the subjects, whether in art or in any other area of knowledge. We are political beings, with free will. The artist who does not wish to harness his work to education, like the example mentioned yesterday, is adopting a political stance, even if unaware of it.

These experiences, which involve familiarity with the artistic way of making, promoting the formulation of questions, historicity and the exercise of reflection, which according to Marilena Chauí (1996) “signify movement back onto oneself or returning to oneself. Reflection is the movement through which thinking turns back onto itself, questioning itself” as if it were a mirror on thought.

Brecht⁴ said that it was not enough to know that Prometheus⁵ had been released, but rather to be

familiar with the pleasure of releasing him. For art to have that role in an educational process, one has to break with the idea of art being confined to a product, a result to be shown, or even only for forming professional artists. It is necessary to perceive the force in the **process** that art allows, without devaluing the possibilities of its result, but bringing those events together.

Working with art means managing to organise emotion and communicate it with resources and forms beyond discursive or scientific languages.

Abilities are developed from music, visual arts, theatre, film and other languages that are also essential for a critical awareness of the world. That is why it is important for the art-educator to mediate in the relationship between the work and the learner. These are opportunities for developing perception, imagination, classification, interpretation, apprehension of reality, comparison, analysis and creativity, as well as exercising deconstruction and reconstruction, redevelopment of situations of life, which generate new possibilities. After all, as Paulo Freire says, *people have the exclusive and complex capacity for simultaneously transforming the world through their actions and expressing its reality through creative languages*. That is the work of culture.

We live in a paradoxical society. At the same time as new theories and information are proposed at a speed that hardly allows us to reflect, experiment and even less develop, there is also strong attachment to pre-established and traditional models. Many challenges are therefore raised by

art, pedagogy and even more by art/education, to the extent that, incomplete subjects that we are, learning exchange, contradiction, provocation, we will not exhaust the discussion here. However, to conclude this reflection, I have singled out three challenges for the development of art/education:

1. To promote Artists' awareness of the political, social and liberating role of art when dialoguing with education. Which is not easy, for it requires dealing with the artist's vanity, the status of the artist. I can say this easily because I am an actress.

2. To make the teacher or educator ensure the presence of art in the classroom, irrespective of discipline and content. And for the teacher or educator to be willing to work with various art languages, without neglecting their structures, but including ethics, aesthetics and technique. There are structural difficulties to this, which include political will, financial investment, personal availability and time, continuous learning, dialogical planning, and overcoming the fear of the new.

3. To guarantee and provide spaces of stimulation for the experience of learners' various possibilities of artistic expression, awakening their interests in the diversity of artistic languages. It is therefore fundamental to place the School in constant dialogue with the spaces of non-formal education, such as the 6th Mercosul Biennial Education Programme, and also with public policies focused on culture, such as the Pontos de Cultura⁶, for example.

I believe such challenges to be highly complex, for they involve the need for a change in culture, overcoming paradigms and transforming power relationships. They are practices that can contribute to changing the public's relationship with the work of art, enabling a rupture between the distant, "sacred" place of art and the place of the subject. This is a possibility of bringing artistic languages closer to the everyday life of learners, giving meaning, intimacy and emotion, expanding their sensory and critical inter-relationships with the world.

That is the perspective of an art/education that assists in forming complete, and principally happy, women, men, young people, adults, teenagers, the elderly and children. Walking towards a society with more beauty, equity and social justice.

¹ Psychologist, actress and Art-educator at Instituto Paulo Freire, São Paulo/ SP.

roberta@paulofreire.org

robertascatolini@gmail.com

² Cited from the French edition of the work of Merleau-Ponty: *Um inédit a Martinal Gueroult*. *Revue de Métaphysique et de Morale*, n.4, 1962, in Carmo, 2004.

³ Full Literacy Programme, run by Alfonso Lizaraburu, with participation from Estela Linares, Luis Garrido Lecca, Ramón Vilcha, Jesus Ruiz Durand, and others in 1973, in the cities of Lima and Chacacayo, Peru. (BOAL, 1975.)

⁴ Bertold Brecht (1898-1956), German poet and dramatist .

⁵ The Greek myth of Prometheus

⁶ Cultural initiatives developed by civil society, which have established an agreement with the Ministry of Culture (MinC), through selection from public applications. Currently there are more than **650 Pontos de Cultura** spread across the country with dozens of languages. All form part of the Cultura Viva Programme.

Further information: http://www.cultura.gov.br/programas_e_acoes/programa_cultura_viva/pontos_de_cultura/index.php

Bibliographical References

Barbosa, Ana Mae (org). *Arte/educação Contemporânea: consonâncias internacionais*. São Paulo: Cortez, 2005.

Boal, Augusto. *Jogos para Atores e Não Atores*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

_____. *O Arco Íris do desejo: o método Boal de teatro e terapia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

_____. *Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

Carmo, Paulo Sérgio do. *Merleau-Ponty: uma introdução*. São Paulo: EDUC, 2004

Chauí, Marilena. *Convite à filosofia*. São Paulo: Ática, 1996.

Fischer, Ernest. *A Necessidade da Arte*. Rio de Janeiro: Guanabara Joogan, 2002. Translated by Leandro Konder – 9th ed.

Freire, Paulo. *Ação Cultural para a Liberdade e Outros Escritos*. São Paulo: Paz e Terra, 1976.

_____. *Pedagogia da Autonomia – Saberes Necessários à Prática Educativa*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

_____. *Por uma Pedagogia da Pergunta*. São Paulo: Paz e Terra, 1985

Duarte Jr., João Francisco *O Sentido dos Sentidos - a educação (do) sensível*. Curitiba: Criar Edições, 2006. 4th ed.

Mosé, Viviane. *Nietzsche e a Grande Política da*

Linguagem. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

Hamilton Faria/ Valmir de Souza. *Seminário Desenvolver-se com Arte*. São Paulo, November 1998.

Annals organised by São Paulo, Pólis, 1999.

Merleau-Ponty, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo, Martins Fontes, 1994.

On the Production of Publics Or, Art and the Political in a World in Fragments

Simon Sheikh

How is a notion such as the public, be it as a people, a space or a notion, produced? And how is it actualized? What are its mechanisms of inclusion and exclusion? In this talk I will discuss the 'public' sphere as something both localizable and imaginary, as both caught between modes of being and modes of becoming. And I will insist on the notion of the public in a plural sense, as multiple, co-existent publics. I will take my point of departure in conceptions of practice and experience based on the notion of a fundamentally 'fragmented' public sphere, and explore which potentials, problematics and politics lies behind the construction (real or imaginary) of a particular public sphere or space.

Part of my position has already been given by the title, the production of publics, indicating that the public is something produced, a construction, and not a given, not a fixed entity we can enter or exit at will. Secondly, I would add that the notion of the public is a mainly historical notion, a 19th century notion based on specific ideas of subjectivity and citizenship, that cannot be so easily translated into the modular and hybrid societies of late global capital. Indeed, it can be

argued that the public space may not even be an adequate term to describe contemporary forms of representational politics (in art and culture) and political democracy (in democracy and its others). The question then becomes, what can be put in the place of the public?

In the place of the public sphere? Was also the title of the symposium, later published in book form, that I organized in Denmark in 2002. Here, we took our point of departure in the connection between the public and public artworks, and how changes within both the conception of the public and the production of contemporary art had altered the possibilities for art works in terms of articulation, intervention and participation. We asked: How does one perceive and/or construct a specific public sphere and positional and/or participatory model for spectatorship as opposed to (modernist) generalized ones? Does this entail a reconfiguration of the (bourgeois) notion of the public sphere into a different arena and/or into a mass of different, overlapping spheres? Or, put in other terms, what can be put in the place of the public sphere? The last question having a double meaning, both as what objects and acts could be placed in so-called public spaces, but also what kind of spatial formation that could replace the public sphere as designated and imagined? Secondly, the focus was on exhibition-making and institutionalization. That is, on the one hand on the public sphere, and on the other, more specifically on art's spaces as public spaces. And whereas there in high modernism presumably was a unity between the conception of the public sphere and the public artwork, such a unity has,

in the post modern, been heavily criticized and deconstructed. It was, after all, always a construction, an ideal, rather than an actuality. The public sphere was never entered and used uniformly, and art works naturally had both different conceptions and significations to be read in different ways. We must, therefore, rather talk of a fragmentation and differentiation of the public sphere on the one hand, and of an expansion and/or dematerialization of art works on the other. Which, in turn, requires different understandings and realizations of public works, working in public and working with publics.

This shift also entails, naturally, different notions of communicative possibilities and methods for the artwork, where neither its form, context or spectator is fixed or stable: such relations must be constantly (re)negotiated, and conceived in notions of publics or public spheres. This means, on the one hand, that the artwork itself (in an expanded sense), is unhinged from its traditional forms (as material) and contexts (galleries, museums etc), and on the other, is made contingent on a(nother) set of parameters that can be described as *spaces of experience*, that is, notions of spectatorship and the establishment of communicative platforms and/or networks in or around the artwork that are contingent on, and changing according to different *points of departure* in terms of spectatorship.

The gaze of the spectator is, of course, not only dependent on the work and its placement, but also on the placement of the spectator socially (in terms of age, class, ethnic background, gender,

politics etc.). Or, more broadly speaking, *experiences* and *intentionalities*. We can, thus, speak of three variable categories, that, in turn, influence the definition of each other; work, context and spectator. None of which are given, and each of which are conflictual, indeed agonistic. When thinking about art production and representation, it is therefore crucial to negotiate these terms both individually and in relation to each other. And just as contemporary art practices have shown that neither the work nor the spectator can be formally defined and fixed, we have also come to realize that the conception of a public sphere, the arena in which one meet and engage, is likewise dematerialized and/or expanded. We no longer conceive of the public sphere as an entity, as one location and/or formation as suggested in Jürgen Habermas' famous description of the bourgeois public sphere. Jürgen Habermas' sociological and philosophical investigation of the emergence of the so-called 'public sphere', most often categorized and criticized for being normative and idealist, is basically a reconstruction of the ideals and self understanding of the emergent bourgeois class – positing a rational subject capable of public speaking outside of itself, *in society* and *of society*. Thus the separation between *the private* (the family and the house: property), *the state* (institutions, laws) and *the public* (the political and the cultural).

Historically, the art institution, or museum, was, of course, the bourgeois public sphere per excellence, a place for rational-critical thought and (self)representation of the bourgeois class and its

values. As aptly described by Frazer Ward,

The museum contributed to the self-representation of and self-authorization of the new bourgeois subject of reason. More accurately, this subject, this “*fictitious identity*” of property owner and human being pure and simple, was itself an interlinked process of self-representation and self-authorization. That is, it was intimately bound to its cultural self-representation *as a public*.¹

Thus, exhibition making itself has been closely related to strategies of discipline and Enlightenment ideals, not as a contradiction or dialectic, but rather as a simultaneous move in the making of the ‘new’ bourgeois subject of reason in Europe in the 19th century. Exhibition making marked not only a display and division of knowledge, power and spectatorship, but it also marked a production of a public. By making museum collections public and staging temporary exhibitions in the salons, a specific public was imagined and configured. What we would now call curating, in effect this organizing of displays and publics, had constitutive effects on its subjects and objects alike.

The collection and display of specific objects and artifacts, according to certain curatorial techniques, represented not only the writing of specific colonial and national histories, but also, and crucially, the circulation of certain values and ideals. The emerging bourgeois class was simultaneously positioning and assessing itself, and thus extending its world-view onto objects – things present in the world, both historically and

presently – and thus onto the world. But this dominant, or hegemonic gaze was not to be seen nor visualized as a sovereign dictum, or dictatorship, but rather through a rationalist approach, through a subject of reason. The bourgeois class attempted to universalize its views and visions through rational argument rather than by decree. The bourgeois museum and its curatorial techniques could thus not express its power (only) through discipline, but also had to have an educational and pedagogical approach, present in the articulations of the artworks, the models of display of the objects, the spatial layout and the overall architecture. It had to situate a viewing subject that not only felt subjected to knowledge, but was also represented through the mode of address involved in the curatorial technique. In order for the mode of address to be effectively constitutive of its subjects, the exhibition and museum had to address *and* represent at the same time.

The cultural theorist Tony Bennett has aptly termed these spatial and discursive techniques of the curator ‘the exhibitionary complex’ as a means of describing the complex assemblage of architecture, display, collections and publicness that characterize the field of institutions, exhibition making and curating.² Bennett has analyzed the historical genesis of the (bourgeois) museum, and its installment of relations of power and knowledge through its dual role, or double articulation, of simultaneously being a disciplinary and educational space.

We are thus resting on the pillars of tradition in

more than one sense, and in a sense of articulation and representation not always reflected in contemporary exhibition making. If the historical role of exhibition making was to educate, authorize and represent a certain social group, class or caste, who is being represented today? Arguably, the bourgeois class formation of the 19th century cannot be directly transferred to today's modular societies, neither as the goal for representation nor for critique or counter articulation(s). So which groups – imagined as real – are being catered to by contemporary exhibition making and institutional policies? And what modes of address would be required and desired to represent or criticize these formations? Answering this question can only be attempted by transferring it to a number of other questions, namely to ask what spectators can be said to be represented by the current strategies of exhibition making, whether reflected or not by the exhibition makers, since these strategies can be analyzed as modes of address, and thus as operating through specific articulations and imaginaries. This will require, though, a certain typology of exhibitions.

Such a typology of exhibitions will require a mapping of strategies and histories of exhibition making, including the usages and notions of architecture, art production, narrative, politics of aesthetics and establishing of audiences, constituencies and communities. The modes of address in exhibition making can thus be viewed as attempts to at once represent and constitute a specific collective subject, albeit often through a singular encounter with the artwork. This also means that a double notion of representation is at

play, at once the narrations and sensations of the displayed artworks themselves – the aspect most commonly referred to in both curatorial discourse and criticism – and the representation of a certain public (as spectator), being represented, authorized and constituted through the very mode of address. Making things public is also an attempt to make a public. A public only exists “by virtue of being addressed”, and is thus “constituted through mere attention” as Michael Warner puts it in his recent book *Publics and Counterpublics*. What is significant here is the notion of a public as being constituted through participation and presence on the one hand, and articulation and imagination on the other. In other words, a public is an imaginary endeavor with real effects: an audience, a community, a group, an adversary or a constituency is imagining, and imagined through a specific mode of address that is supposed to produce, actualize or even activate this imagined entity, ‘the public’. This is of course crucial to exhibition making, to the construction of specific modes of address within curatorial and artistic cultural practice.

However, the space in which such exhibitions are produced and received are conditioned by certain histories, by certain residues of imagination, behavior and reception that has to be taken into account, and it is thus a matter of altering the script, resetting the stage and reconfiguring the elements. The politics of exhibition making shall not only be seen in terms of its so-called politics of representation, but also in its mode of address. That is to say, it is not in the intention or commitment of the work, but rather in its

function, its appearance and what it produces that is politico-aesthetical effects and affects lie.

As we know from philosophers such as Walter Benjamin and Jacques Rancière, any scission between the aesthetic and the political is a false problem. Not only is politics highly aesthetic, as Benjamin analyzed; there is also a 'politics of aesthetics', as Rancière names it. For Rancière, the politics of aesthetic practices lies in how they partake in the partition and distribution of the sensible, that is, of what can be seen and sensed, what can be said and not said. An aesthetic gesture consists, like a political one, in the creation of a new ensemble of things, in a restaging of the (perceived) real. This also means that one cannot distinguish between political and nonpolitical works of art (or, in a broader sense, representations), but rather that there – in the very imaginings of each specific mode of address, lies a politics of the aesthetic. Additionally, we can compare the two notions of representation, that is, the political and the aesthetic, representing *someone* rather than *something*. As I have argued elsewhere, representation in either sense has to be viewed as impure, and as a supplement rather than a subtraction, in the sense that the very act of representation fulfills an originary lack in the represented, where neither the represented nor the representation can ever be complete or perfect. It is, rather, an attempt of producing the identity that being represented. So, rather than thinking in terms of aesthetics and politics, and form and function as separate categories, we have to think of them as implied in each other in every singular (however universal it claims to be) mode of address.

In this way, any 'revolutionary' aesthetic is not just a representational act that supports revolutionary politics, but also the mode of address that revolutionizes aesthetics. Or, to quote Jean-Luc Godard, it is not a just a matter of making political films, but of making films *politically*. One must reconfigure the very mode of address itself, and in turn it's imagined subjects (as audiences, constituencies, communities and/or adversaries): a reconfiguration of both mental and material conditions in the work itself. Just as politics and aesthetics cannot be separated, the same goes for form and content. These are each other's condition in the specific modes of address of art practice. This does not mean, however, that their politics and aesthetics are always they same, only that they are inscribed in the same relation or double bind. We can then, in viewing artistic practices as modes of address attempt to understand their effects as well as their intentions, and raise a number of questions about such an expanded notion of representation:

How we can conceive of various modes of address, and how new narratives, and in turn subjectivities, can be constructed? To and for whom do we speak? And what are the differences in our conceptions and invocations of various notions of institutions, audiences, constituencies and communities? If art, be it the single work or the whole institution, can be conceived as a meeting place, how can we mediate between representation and participation? What are the similarities and differences between representation and power, between the politics of representation and political representation, not to mention the difference

between *r*epresentation and *d*erepresentation? And, given that aesthetics has own politics within it's distribution of the sensible, what are then the possible positions within the artistic field for political representations and perhaps even actions, and which modes are productive and which counter-productive? What are, for instance, the trappings and potentials of collective works and groupings compared to the role of the singular artist? What are the trappings and potentials of specific forms of exhibition making? And are such modes fixed? And, furthermore, what is the relationship between the claimed autonomy of the artwork, and claims for political autonomy? Finally, how does one conceive of a pedagogy of experience, of experiences of cultural blockage rather than representation and authorization, and how can such a pedagogy be non-disciplinary in a spatial and historical setting – the art exhibition – that is precisely a conflation of the pedagogical and the disciplinary?

Or, to put it another way, if art is a machine, as suggested by Marcel Duchamp and Gilles Deleuze, how do we set this machine to work? What are its co-ordinates of deterritorializations as well as reterritorializations? Obviously, the exhibition format is the main vehicle for the presentation of contemporary art, but this does not mean that the exhibition is a singular format with a given public and circulation of discourse. Rather, the format of the exhibition should be pluralized; obviously different types of exhibitions are speaking from different locations and positions, with different audiences and circulations, be it the self-organized group show in a small

alternative space or the large scale international biennial. What they share, though, is the sense of a double public: the local, physically present (if only potentially) audience and the imaginary constituency and professional field of the art world (if only potentially). Exhibitions find themselves placed within an ecosystem as well as a hierarchy of exhibitions (and exhibition venues). This can, naturally, be employed strategically and cynically, but the important issue here is how – within the given exhibition format – to reflect upon its placement and potentiality in order to stretch it, circumvent it, sabotage it, or, affirm it, as the case may be.

In order to alter the script of the existing formats, we need, though, more rather than less thinking, more reflection on the conception of publics, and the contingencies and histories of various modes of address. As I shall try to argue, all exhibition making is the making of a public, the imagination of a world. It is therefore not a question of art for art's sake or art for society, of poetics or politics, but rather a matter of understanding the politics of aesthetics and the aesthetic dimension of politics. Or, in other words, it is the mode of address that produces the public, and if one tries to imagine different publics, different notions of stranger relationality, one must also (re)consider the mode of address, or, if you will, the formats of exhibition making.

There not only exist public spheres (and ideals thereof), but also *counterpublics*. According to Michael Warner, counterpublics can be understood as particular parallel formations of a

minor or even subordinate character where other or oppositional discourses and practices can be formulated and circulated. Counterpublics have many of the same characteristics as normative or dominant publics – existing as imaginary address, a specific discourse and/or location, and involving circularity and reflexivity – and are therefore always already as much *relational* as they are *oppositional*. A counterpublic is a conscious mirroring of the modalities and institutions of the normative public, but in an effort to address other subjects and indeed other imaginaries.

Counterpublics are ‘counter’ [only] to the extent that they try to supply different ways of imagining stranger sociability and its reflexivity; as publics, they remain oriented to stranger circulation in a way that is not just strategic but constitutive of membership and its affects.³

Where the classic bourgeois notion of the public sphere claimed universality and rationality, counterpublics often claim the opposite, and in concrete terms this often entails a reversal of existing spaces into other identities and practices, a queering of space. This has indeed been the model of contemporary feminist (and other) project exhibitions that use the art institution as a space for a different notion of spectatorship and collective articulation that runs counter to the art space’s historical self-articulations and legitimations, what Marion von Osten has described as ‘exhibition making as a counter-public strategy’.⁴

An exhibition or artwork must imagine a public

in order to produce it, and to produce a world around it, a horizon. So, if we are satisfied with the world we have now, we should continue to make exhibitions as always, and repeat the formats and circulations. If, on the other hand, we are not happy with the world we are in, both in terms of the art world and in a broader geopolitical sense, we will have to produce other exhibitions: other subjectivities and other imaginaries. Here, I am referring to the work of philosopher Cornelius Castoriadis on societies as symbolic constructions, held together by specific social imaginaries and institutions. As much fictional as functional. Societies are not created through a natural rationalism or through historical progressive determinism, but are instituted through creation, through imagination(s). Society and its institutional forms and norms are thus as much fictional as they are functional. According to Castoriadis, society is an imaginary institution:

That which holds society together is, of course, its institution, the whole complex of its particular institutions, what I call ‘the institution of a society as a whole’ – the word ‘institution’ being taken here in the broadest and most radical sense: norms, values, language, tools, procedures and methods of dealing with things and doing things, and, of course, the individual itself both in general and in the particular type and form (and their differentiations: e.g. man/woman) given to it by the society considered.⁵

These institutions, and ways of instituting (meaning, subjectivity, legality and so on) appear as a more or less coherent whole, as a unity, but

can appear so through praxis and belief. This also means that these social imaginaries can be redefined through other practices, or even collapse when no longer viewed as adequate, just or true. Social change thus occurs through discontinuity rather than continuity, either in the form of radical innovation and creativity (such as Newtonian physics) or in the shape of symbolic and political revolutions (such as France 1789), that never can be predicted or understood in terms of determinate causes and effects or an inevitable historical sequence of events, the way, say most liberalist commentators view the fall of communism is being brought about by some natural law of economics. Change emerges, then, through the establishment of other imaginaries without predeterminations, through praxis and will that establishes another way of instituting. This requires a radical break with the past in terms of language and symbolization, and thus of ways of doing. However, one of the problems of any revolutionary project is exactly this: how to implement a radical change, not just in the significations and sedimentations of institutions, but in the very way they institute, that is how they produce social relations anew.

The same applies to artistic practice and exhibition making, naturally, where the politics of art works lies, then, not so much in the intentionality of the artists, nor only in the reception of the spectator, that is the politics of reading, nor exclusively within the so called politics of representation, that is *how* things are shown, who are represented and who are excluded, but rather in how they imagine we can represent or

depresent, think or not think, include or exclude, amaze or shock, entertain or lecture, and so on. An artwork can indeed be seen as new modes of instituting, of producing and projecting other worlds and the possibility for the self-transformation of the world: An institutionalization that is produced through subjectivity rather than (only) producing subjectivity. The ways in which art is placed and mediated is always already speaking of, as well as from, a particular *world-view*: An ensemble of things into an order, a discourse and indeed institutionalization of the possible and the impossible. We thus have to rephrase our notions of critical and affirmative artworks within how they attempt to institute their particular imagining of the world, and indeed, of the phantasmagoric.

In terms of exhibition making, it is thus not only a question of changing institutions, but of changing how we institute; how subjectivity and imagination can be instituted in a different way. This can be done by altering the existing formats and narratives, as in the queering of space and the (re)writing of histories – that is, through deconstructive as well as reconstructive projects, and by constructing new formats, by rethinking the structure and event of the exhibition altogether. Taking our cue from Castoriadis, and his analysis of society as self-created, as existing through institutions, we can present it as a question of imagining *another* world, not just another way of describing this one as in the phantasmagoric imagination, and thus of instituting other ways of being instituted and imagining, so to speak. To say that other worlds

are indeed possible: to offer other imaginaries, ways of seeing and thus changing the world. Here, the notion of self-institutionalization appears as crucial, not only as an organization of collective experience, as evident in certain artist groups and platforms, but also in the very mode of address in works that politicize aesthetics rather than the other way around: any 'political' aesthetic is not just a representational act that supports politics, but also the mode of address that politicizes aesthetics. The imaginary, as articulation, naturally has to do with the processes and potentialities of artistic production itself: to offer other imaginaries, ways of seeing and thus changing the world. An artwork can indeed be seen as new modes of instituting, of producing and projecting other worlds and the possibility for the self-transformation of the world: An institutionalization that is produced through subjectivity rather than (merely) producing subjectivity. It can, quite bluntly, offer a place from which to see (and to see differently, other imaginaries). as Cornelius Castoriadis once formulated it:

[The] supersession [of present society] – which we are aiming at because we will it and because we know that others will it as well, not because such are the laws of history, the interests of the proletariat or the destiny of being – the bringing about of a history in which society not only knows itself, but makes itself as explicitly self-instituting, implies a radical destruction of the known institution of society, in its most unsuspected nooks and crannies, which can exist only as positing/creating not only new institutions, but

a new mode of instituting and a new relation of society and of individuals to the institution.⁶

¹ Frazer Ward, 'The Haunted Museum: Institutional Critique and Publicity', *October* 73, Summer 1995, p. 74.

² Tony Bennett 'The Exhibitionary Complex', in R. Greenberg, B. Ferguson, S. Nairne (Eds.), *Thinking About Exhibitions*, London: Routledge, 1996.

³ Michael Warner, *Publics and Counterpublics*, New York: Zone Books, 2002, pp. 121-22.

⁴ Marion von Osten, 'A Question of Attitude – Changing Methods, Shifting Discourses, Producing Publics, Organizing Exhibitions', Simon Sheikh (Ed.), *In the Place of the Public Sphere?*, Berlin: b_books, 2005.

⁵ Cornelius Castoriadis, *World in Fragments* (Stanford, CA: Stanford University Press, 1997), p. 6.

⁶ Cornelius Castoriadis, *The Imaginary Institution of Society*, London: Polity Press, 1987, p. 373. (French original published 1975)

Text/Context. Fabric/Webs

Santiago Eraso

I would like to begin this conference by saying that my talk is based on the analysis of a very specific economic, political and cultural context, in a broad tradition of public intervention of the State in the development of culture. I would also like to say that this discussion is defined by my twenty-year experience as director of Arteleku (www.arteleku.net), a centre for contemporary art and culture financed by a regional public institution, Diputación Foral de Gipuzkoa, in Euskadi, northern Spain, in southern Europe –, focused on research and production in continuous training processes connected to experience.

I left that post one year ago and now live in Seville, looking after my daughter and carrying out independent work, making my personal life more compatible with professional life. In one of the last conferences we organised before I moved to the south, José Saramago said, “If you want to change life, change your life.” So I decided to give up certain allowances and privileges of position to be able to have time for living.

Before I begin, I would also like to thank Gabriel Pérez Barreiro and Luis Camnitzer – whom I met a little over two years ago – for the invitation to take part in this forum. On that occasion we spoke for some time about the value of pedagogy and the importance of education for art, and of art for the construction of social life. From the words to

the facts. This “Education Programme” in the 6th Mercosul Biennial in Porto Alegre shows that events can move beyond the spectacle and become references for more complete and integrated processes in the city.

For the sake of my physical health and intellectual development, it is some years since I have been to a Biennial or Art Fair, but when I was invited to come to Porto Alegre I accepted out of respect for the efforts made in changing the ways of understanding a cultural event. So, let me begin.

A few weeks ago in Seville the second part of the *About Capital and Territory (the nature of space... and art)* course took place, organised by the UNIA arteypensamento da Universidade Internacional de Andaluzia¹ programme – a working and research group I am currently involved with. At one of the conferences, David Harvey, Professor Emeritus of Anthropology at City University of New York (CUNY), who taught Geography and Urbanism at Oxford and Baltimore for more than thirty years and has written such books as “*The condition of postmodernity*” and “*Spaces of capital: towards a critical geography*”², said that the type of city we want to make has to do with the type of people we want to be and the values we wish to have. Harvey quoted Robert Ezra Park³, one of the founders of the Chicago School urban sociology: “The city was described as the natural habitat of civilised man. In the city, man developed philosophy and science, and was converted not just into a rational animal, but also into a sophisticated animal. The city and urban surroundings represent for man the most coherent

– and generally the most satisfactory – attempt at creating a world in which he lives according to his own desires. But if the city is the world created by man, it is also the world where he is condemned to live from now on. So therefore, indirectly and without being fully aware of the nature of his work in creating the city, man recreates himself. In this sense, we can consider the city as a social laboratory”. The model of urban development and territorial organisation employed by a society therefore reflects and conditions the type of individual constructed by that society.

Harvey also recalled that this strict relationship between urbanisation and civilisation had already been suggested by several philosophers and writers in the 19th century, such as Friedrich Engels⁴ or Georg Simmel⁵. In his judgement, one element that has played an essential role in the configuration of the contemporary city is the “problem of accumulation and relocation of surplus capital”. In the capitalist system, if it intends to be competitive, a considerable portion of the benefits accruing from economic activity has to be reinvested in expanding production. “Only then,” stated Harvey, “is the survival of the system guaranteed and the capitalist can continue being who he is.” We should not forget that this economic model can only survive if a progressive growth in production is maintained, forming a kind of vertiginous spiral one cannot escape from.

We should therefore not forget that the great issues of art and culture cannot be exempt from critical analysis in relation to how the economy operates

as a whole and the effects it has on the organisation of society. Each individual act or collective action is responsible for the world we live in, and therefore behind any fact there is a political responsibility.

Every initiative promoted by the State or financed with public funds has to contribute to the full betterment of citizens and, consequently, to the advance of humanity. There should therefore be a balanced synthesis between public service and individual excellence, social democracy and economic development, egalitarianism and wealth. It has to be at the service of human progress, alert to the needs of the market and the economy, also essential for improvement of life, but never governed by its rules. That was what the economist John K. Galbraith indicated in terms of the North American university in his book *The New Industrial State*, in which he states that in addition to being unswayed by authoritarian masters, the University considers the corporation to be a social institution, with development not being defined in purely economic terms.

Confronted with the postmodern dictum of there being no ideology behind images and forms, other people such as us think that, in terms of cultural ethics, not everything can serve any purpose. To better illustrate and confirm the danger that might be conveyed by using this “uncommitted” culture of the image, a celebrated phrase by J. L. Godard comes to mind, in which “a tracking shot is always a moral question,” or Edward Said’s comment that if culture in all its manifestations – literary,

artistic – is ‘only’ concerned with formal representation, then the result is that the representations and activities of the arts and letters are essentially ornamental and, at the most, possess ideological traces of a secondary nature⁶.

Art and culture are therefore part of a complex economic, social and political ecosystem, and any reflection on its future has to assume that both institutional cultural practices and those originating from the independent dynamics of civil society should be inserted into a concept of an integrating, sustainable and solidarity city capable of making its antagonisms visible. In his book *La apuesta invisible. Cultura, globalización y crítica social*, Antonio Méndez Rubio says that the condition of culture is therefore critical, and dovetailed into a new social model, and that cultural facilities may at that level be a realm of priority action for alternative projects, whose critical condition would necessarily have to involve an attempt at deconstructing and reconstructing the hegemonic model of society. Culture will then be not merely some kind of ideal but a way of acting and living.⁷

Some days ago, at a meeting about “innovation and creativity”, I replied to a question about the meaning of both those words by saying, “[...] anything that opens the possibility of ‘unfamiliarity’ as a regenerative space, as a place for the new, for invention of all forms of processes of life, for the modification of the codes and languages imposed by custom and routine. Anything that produces life, in the bio-political sense: from modification of male/female roles,

through new practices of the body in queer or transsexual politics. Anything that overcomes the history we have been told and accepted as original and true, in other words, that changes hegemonic narratives, such as anti-racist or anti-colonial practices. Anything that proposes unusual accounts for the next generation to be able to use in its sentimental development. Eco-political inventions that consider the conscious relationship between the objects and life we want to live. In short, effective proposals for the future, considered based on the ethics of the future and not on the urgent rhythm of the present. New cartographies for the imagination, new maps for internal journeys that allow us to unite poetics with politics, ethics with aesthetics.”

Faced with this concept of culture for subjects and not for objects, the dynamic of competition between current cities is leading lamentably to an endless race towards bigger or more spectacular “objects/facilities”, or more costly festivals and events, reducing inhabitants to mere consumers with no ability for participation, let alone intervention. In other words, a totally depoliticised practice of cultural politics is emerging, in which critics are notable by their absence, extinguished in an accelerated process of “festivalisation”, whose usual space of representation becomes the countless and unnameable festivals, events, biennials, celebrations, commemorations and fashionable museums. There is definitively an uncustomary institutional explosion of activities that primarily conceive of the public as a tourist, visitor and consumer, with audience figures being the only

populist benchmark to be considered, forgetting culture as a source of negotiation and confrontation with imposed reality.

In this rampant race of cities to position themselves at the head of the rankings, major and monumental urban investment policies are being developed to which surplus capital is being directed for the construction of new projects, which are in many cases unnecessary. The world is thus being converted into a great project of global urbanisation, with major competitions between metropolises addressing the same arguments and with the same pretexts. The aim is to attract capital and therefore maintain the business climate in a furious inter-regional battle based on the same advertising rhetoric of the innovation and development of the culture or knowledge industries. Added to all this public manipulation, clearly, come the endless epithets connected to sustainability, environmental cities and so on, almost all devoid of content.

This all provokes a great “interurban competition”, given that the priority of urbanism policy is economic growth and the development of new trade possibilities, such that the managing and regulatory focus characteristic of Fordist-Keynesian urbanism has been replaced by a proactive and business focus that positions social objectives behind the logic of competitiveness.

According to Harvey, this urbanism policy is leading to economic power solving the problem of “reallocation of surplus capital” and maintaining the rhythm of progressive production

growth demanded by the “competitive and voracious” logic of capitalism.

One of the more pivotal cases is Bilbao, a city which in little more than ten years has been converted into the “new Mecca of international urbanism”⁸, to paraphrase Ariella Masbouni. Bilbao’s urban regeneration project is in fact often presented as the model to be followed by other industrial cities intensely affected by the crisis of Fordism. According to Arantxa Rodríguez, the author of an article entitled “*Innovación, competitividad y regeneración urbana. Los espacios retóricos de la ciudad creativa en el nuevo Bilbao*” (*Innovation, competitiveness and urban regeneration. The rhetorical spaces of the creative city in the new Bilbao*), this urban project reproduces the planning model of general organisation of territory in which urbanism is conceived as a “marketing tool” that aims to provide economic growth (attracting new investments and /or consumers). It is speculative urbanism that aims only for a “physical, morphological, design regeneration”, prioritizing the economic over the social and understanding the city as a product to be sold and consumed, and not as a space to be constructed and inhabited. This model of urbanism policy has been articulated in the specific case of Bilbao around a series of infrastructures or “flagship projects” designed by “starchitects” (Arata Isozaki, Norman Foster, Santiago Calatrava, Rafael Moneo, César Pelli, Jean Nouvel, Tadao Ando, Zaha Hadid, Frank Gehry).⁹

Barcelona fits into another European paradigm of spectacle-cities that has also become a model.

For some decades one would travel to Barcelona to find a cosmopolitan city; walking its streets meant joining a world of unexpected contrasts, seeing oneself equal among differences. Barcelona was a space open to the world, full of life and creative drive; the faithful representation of a universal cosmopolitanism that – according to Ulrich Beck – set itself against the relativist internationalism that universalises everything, obstructing the radical expression of heterogeneity.¹⁰

To paraphrase the militant Barcelona philosopher and staunch defender of “wanting to live against the life we are forced to live”¹¹, Santiago López Petit, one could say that Barcelona is experiencing the end of an era. The enthusiasm with which its inhabitants identified themselves with the Catalan capital has disappeared, and the belief that they lived in the best city has given way to the statement that it is impossible to live in it. The “Barcelona model”, the best tourist brand, has won out, but in order to do so it was necessary to drive out the life. The international city, homogenised by the varnish of tourist diversity, has in fact appropriated the centre to thrust the cosmopolitanism of plurality to the outskirts or peripheries of the main central areas.

Dean MacCannell, professor of Environmental Design and Landscape Architecture at the University of California, has written that the appearance of the tourist as a new modern subject radically alters the organisation of cities, and explains the need to construct architectural forms and urban spaces divested of life for these new

temporary occupants.¹² Similarly, when Roland Barthes referred to the “empty centre”, he was already warning that tourist guides tend to erase all humanity in favour of monumentality¹³.

While the authorities and technicians of Barcelona fight with Dubai, Shanghai and other world cities wishing to retract their heritage and be converted into the new Meccas of international tourism, the city’s inhabitants complain about the difficulties of obtaining access to respectable housing, the problems of circulation and access to the urban centre, the conditions and insecurity of public transport, the fragile electricity network and the deterioration of public services. The affected citizens manifest themselves against that success and demand that the order of priorities be altered more towards addressing the social ill feeling and less towards the interests of capital which, obsessed with unrestrained growth, only responds to the need to accumulate benefits.

Contemporary architecture and urbanism have been definitively converted into the new paradigm of modernity, and its “starchitects” into the great creative powers of our times. Their surnames, repeated over and over *ad nauseam*, have been added to the litany of names occupying the universe of “individual geniuses” and conceal the endless list of excellent discrete architects, anonymous creators and, in many cases, simple citizens with the capacity for invention, which are the real substrate of creative life and social invention.

The illustrious art patrons, almost always connected to major companies, now look to

architecture as marks of prestige for their clients; and many States, at different levels of administrative competence, search a palliative remedy for their citizens. In other words, they seek a visual panacea to feed the human spirit and the “symbolic capital” which is added to the “financial capital” of economic progress. Culture is the perfect pretext for justifying this marriage of architecture, economic power and politics. This practice forgets that the creative processes and experiences generated through networks of citizens are, in the long term and despite their complexity, much more effective for social development and equality of opportunities, at the base of a genuine and complete progress of citizenship.

Luc Boltanski and Eve Chiapelle say that the construction of a city through projects and connections would need a coming together of various players with different reasons for action. It is firstly necessary for there to be persistent and inventive criticism. Citizen dynamics and social movements, with great capacity for analysis and opinion, would be able to form the seed of exertion of constant pressure on political representatives and high-level officials. The condition of any reformist action also depends on the participation of officials, politicians and business leaders who are sufficiently autonomous in relation to capitalist interests to be able to see the risks of unconfined expansion of inequalities and instability or to simply be open to the common sense of fairness. All these different players are capable of playing a driving role in testing new mechanisms, supporting reform or putting their pragmatism and knowledge of the mechanics of capitalism to the service of the common good¹⁴.

Individual action, reinforced in social structures, is therefore fundamental for the development of a political criticism able to set alternative models against more hegemonic practices.

In a discussion with the outstanding Basque artist Asier Mendizabal, who has been invited to numerous exhibitions on the international circuit, he said that he once again found himself at a crossroads due to the many difficulties of forming a coherent response to the inordinate number of invitations for exhibiting he was receiving. In this case the dilemma was greater because the invitation came from the Guggenheim Museum, Bilbao, which wanted to return to showing an exhibition of Basque artists related to the approach of Rosa Martínez, a specialist in these masters of cultural marketing and exhibition organising. We spoke for a while about the instability of the artist when needing to confront hegemonic practices, when the invitations received are not compatible with their wishes and who often need different occasions and conditions for showing their work. In other words, desire rarely coincides with context, and need with opportunity. The unstable condition of the artist, like many perceptive and creative workers, determines their weakness and consequently their status of being “at the end of the queue” in the spectacle of artistic culture and the hierarchy of decisions.

A few moments before sharing those reflections with Asier I read a short text by Txomin Badiola, “La excepción necesaria” [The necessary exception], which, referring to the exhibition organised by the Muséu Jorge Oteiza de Alzuza

(Navarra) to commemorate his presence at the 1957 São Paulo Biennial, said that perhaps Otieza was a glaring exception. At the end of the text Badiola said “perhaps now would be a good moment to reflect on the exhibition routines in which many contemporary artists are involved. Exhibitions, subject to professionalized, bureaucratic conformity, and often addressing external commitments and not the real and intimate communicative requirements, have on numerous occasions ended up being converted into routine and conventional responses”.

That is how I see the situation we find ourselves in: the predominance of a cultural model based above all on the spectacularisation of subjective production, on the vulgarisation of discourse, the decontextualisation of works and their subsequent commercialisation.

As I have said, the proliferation of museums, centres of contemporary culture and art events – biennials, fairs, commemorations, capitals of culture – are above all concerned with a utilitarian vision of culture, which largely functions as a huge showcase for passive – or active – consumption, an element for tourist promotion, urban redevelopment or open political propaganda, and not as an authentic means of social construction.

In November 2006 the second BIACS (Seville Biennial of Contemporary Art) was finalised, which, under the subtitle of “Lo Desacogedor. Escenas fantasmas de la sociedad global” (The Unhomely: Phantom Scenes in Global Society) and directed by Okwui de Enwezor, the director

of the 2002 Documenta 11, found no difficulty in raising issues such as war, hunger, disease or death in a model of contemporary representation that drew the clichés of the most conventional artistic internationalism to their final conclusion; the monumentalisation of the aesthetic experience; the construction of “fascinating” spaces that developed strategies of spectator seduction and alienation; the negation of any possibility of interaction beyond simple passive and decontextualised contemplation (I am not referring to contemplation as one of the more traditional forms of access to knowledge, through the calm interpretation and analysis of form) the neutralisation of criticism – the repeated attempts at suppressing the PRPC (Platform for reflection on Cultural Policy)¹⁵, and of course hiding and denying any kind of information and documentation allowing a change in citizen behaviour and their relationship with the works on display. That is the customary procedure when exhibitions conform to institutional interests and not to the real needs of the artists.

Fortunately, things are changing. Academic and institutional authority is beginning to falter as more networks of citizens begin to organise their own information. The Web 2.0 phenomenon is just the tip of the iceberg in a new system of communication formed as a self-generated alternative by citizens themselves. This form of understanding horizontal communication fundamentally coincides with the philosophy of hackerism and media-activism in general.

New structures of organisation of knowledge are

appearing that are formed based on open technologies, free software and transversal communication practices opposed to a unitary, centralised, colonialist and hierarchical vision of the world, which are supported on a multiple, variable and decentralised vision. Renewed systems of relationships and new socioeconomic landmarks are demanding changes both to the cultural structures in the public realm and to those related to the culture industries, proposing substantial changes in the modes of operation, which are still based on control of the material object, (the book, the disc, the art object). So it is that, independent of academic hierarchies or obsolete authorities, these new networks are operating based on social and participative structures that support a complex fabric and consider new tools of production, storage and distribution of knowledge based on connections of interaction. These networks aim to work in the general framework of the public domain and in the democratisation of universal knowledge, what Boris Groys calls “profane space” and which appears as a new paradigm of heterogeneity and diversity in the face of the homogeneity and selectivity of the classical register and traditional models of representation.¹⁶

In experiencing this new fabric, signs are appearing of a possible process of emancipation and autonomy faced with the standardisation of conventional means of representation. The challenge is to know whether we can retain our knowledge in the realm of the public and universal domain or whether we will allow this knowledge to be reduced to commercial transactions and converted into scarce assets.

Between that initial discussion with Asier Mendizibal and reading the text by Txomin Badiola, I received a telephone call from another Basque artist, Juan Luis Moraza. Concerned about the negative effect of Rosa Martínez’s exhibition proposal on the selected or non-selected artists, the critics and some cultural-management figures, the Bilbao Guggenheim Museum was seeking help in any way of correcting the secondary effects that might be caused by the exhibition. He suggested that they organise an almost titanic education programme to attempt to present the same questions asked of the organisers in a different way, and which it seemed the museum itself is unable – or does not know how – to resolve as well as might be expected. In other words they were hoping that Moraza’s approach would be able to contextualise the exhibition, give it meaning, construct a discourse and contribute with a critical reading of the reality attempting to be analysed. As he himself said, to present conditions of interpretation, the contexts of production, genealogies, references and evolutions¹⁷. In other words, everything one would expect of such an exhibition. Faced with the ambivalent situation and aware of the difficulty of the task, J.M. Moraza accepted the challenge, thinking that he could not miss this opportunity of allowing some different rules of the game to be established in relation to the norm and to future programmes. And he believed that it could be an occasion for replacing the usual feeling of relentlessness, frustration and suspicion produced by the Guggenheim’s cultural policy with a involvement that he believed would benefit the cultural climate and the future development of art.

To bring about a change in the usual conditions of production, Moraza sought the help and involvement of all the Basque artists, historians, critics and administrators to gather concrete information. He sent a questionnaire for us all to complete in adding material for the development of a database to work from. In other words, he is organising a chain of mediation on the process of production and reproduction. He intends to create a great archive of information of the current conditions of Basque art and to use the accumulation, analysis and later editing, reorganisation or re-interpretation as the basis for generating a documentary display offering a projective articulation of the modern and contemporary art of the Basque Country.

The intention is in a way to edit memory and rewrite history as the Andalusian artist Pedro G. Romero did with his Archivo F.X.18. This archive, which is presented as a work in progress itself, proposes a working methodology that extends beyond the conventional models of cultural production; it is established as a different way of bringing together the complex institutional structure supported with the artist, which is converted into a fundamental link in the production of his work. A mechanism is organised (Pedro G. has more than once defined himself as a sculptor and producer of machines) that allows working on different contexts (the Archive moves) and in a variety of circumstances (varying institutional participation according the requirements of each place in which it is shown) with methodologies that adapt to each stage in the route or each chapter of the narrative

(workshops, seminars, conferences, publications, concerts, performances, audiovisual material) and of course with a permanent task of accumulating experiences and distinctive and significant artistic, social and political practices.

The concept of the “exhibition” which is usually reduced to a simple presentation, confined to the space and time determined by the institution, is transformed into a discursive statement that proposes a fragmented reality, impossible to encompass everything, if not suggesting that it should be analysed from the spectators’ viewpoint, for “assembling” their own interpretation from different perspectives and never from the entirety. The spectator, the public, begins to be an active part of the story, the mechanism of effects attempting to be constructed, and dispersing into a plurality of publics – active subjects – that allow the results of the experience to be reinterpreted in a continuous critical process, which in a dialectic progression is in turn included in the transformations of the project. In other words, as a player, not just a spectator.

¹ UNIA arteypensamiento: www.unia.es/arteypensamiento

² David Harvey: *La condición de la posmodernidad: Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*, Amorrortu Ediciones, 1998; *Espacios del capital: hacia una geografía crítica*, ed. Akal, 2007.

³ Robert Ezra Park: *La ciudad y otros ensayos de ecología urbana*, ed. Serbal, 1999.

⁴ Friedrich Engels: *La situación de la clase obrera en Inglaterra (1845)*, Buenos Aires, ed. Futuro, 1965.

⁵ Georg Simmel: “La metrópolis y la vida mental”, *Revista de Estudios Culturales Urbanos*, 2005.

⁶ Edward Said: *Representaciones del intelectual*, ed. Paidós Ibérica, 1996.

⁷ Antonio Méndez Rubio: *La apuesta invisible. Cultura, globalización y crítica social*, ed. Montesinos, 2003.

⁸ Ariella Masbounji: “Bilbao. La Culture comme projet de ville - Bilbao, la cultura como proyecto de ciudad”, *Coll. Projet Urbain*, n°23, September 2001, Paris, ed. Ministère de l'équipement des transports et du logement, Direction Générale de l'urbanisme de l'habitat et de la construction.

⁹ Arantxa Rodríguez: “Nuevas políticas urbanas para la revitalización de las ciudades en Europa”, *Estudios territoriales* n° 129, 2001, ed. Ciudad y territorio; “Continuidad y cambios en la revitalización del Bilbao metropolitano”, *Revista vasca de economía*, ed. Ekonomiaz.

¹⁰ Ulrich Beck: *Libertad o capitalismo. Conversaciones con Johannes Willms*, ed. Paidós Ibérica, 2002.

¹¹ Santiago López Petit: *Amar y pensar. El odio de querer vivir*, ed. Bellaterra, 2005.

¹² Dean MacCanell: *El turista. Una nueva teoría de la clase ociosa*, ed. Melusina, 2003; *Lugares de encuentro vacíos*, ed. Melusina, 2007.

¹³ Roland Barthes: *El grado cero de la escritura: Seguido de nuevos ensayos críticos*, ed. Siglo XXI, 2000.

¹⁴ Luc Boltanski/Eve Chiapelle: *El nuevo espíritu del capitalismo*, ed. Akal, 2002.

¹⁵ e-sevilla.org: Plataforma para la reflexión de políticas culturales.

¹⁶ Boris Groys: *Sobre lo nuevo. Ensayo de una economía cultura*, ed. Pre-Textos, 2005.

¹⁷ Juan Luis Moraza: *Incógnitas (Cartografías del arte contemporáneo en Euskadi) Un ensayo*, ed. Museo Guggenheim Bilbao, 2007.

¹⁸ Pedro G. Romero: www.fxysudoble.org

Public for art/ Art for the public

Gabriel Pérez-Barreiro

Everyone here agrees that art and education have something to say to each other. We all, it seems, like the idea of an educational biennial. So far, so good; but what do we need for this to happen? What steps should we take, and how will we know if we have arrived or not? I shall try to address some of these questions, bringing in some observations about the process of the 6th Mercosul Biennial, speaking, of course, from a curator's viewpoint.

Firstly, I would like to ask why biennials are not generally places that favour education. We could say that since the invention of the biennial more than a century ago in Venice, the model has been competitive, with an emphasis on product, on spectacle. If it is no longer customary to award prizes at most biennials, and if the model of national representations is dying out, we still have, in most cases, a model of spectacle and diversion and an emphasis on the product rather than communication with the great public that visits these events. Why? Part of the answer concerns how the contemporary art circuit and biennials have been formed over the past 15 years. We live in the biennial era, with more and more places adopting a biennial, either for regional competition, tourism, or other motives. Very few biennials emerge as purely cultural projects, and considering the huge investment they represent it is even strange that

they should be such a popular model, with such a small return for most of the people who visit them and the partners supporting them. Then, thinking about the sporadic and temporary nature of the biennial model, questions are rarely asked about the impact it may have on society or the returns it may generate beyond the temporary, economic or competitive. There are therefore so many biennials and the world is so globalised that there is a strange redundancy in their definitions of their target public: biennials are put on for the people who visit biennials, which reminds me of what James Joyce said: a nation is the same people living in the same place. There are many people who visit some kind of biennial or art fair at least once a month. Despite the distance between the places (Kassel, Venice, New York, São Paulo, Miami, etc), something like a single country is formed, the 'Biennial' country, where we see the same people talking about the same things, reading the same magazines and staying in the same hotels. These inhabitants of the Biennial country also of course include the biennial curators, drinking coffee with the dealers representing artists who are collected by collectors drinking the same coffee. So a perfect circular system of references, priorities and common interests is formed. Sometimes, of course, a radical change to this model is proposed, such as the idea for the 6th Cyprus Manifesta, represented at this symposium by Anton Vidokle

Now we can consider the curatorial model itself. The great majority of contemporary art exhibitions, and 99% of biennials, use the model of the themed group exhibition. In these

exhibitions the curator chooses a theme, generally some serious topic about contemporary life, but with a touch of the poetic (because we are art people after all) and selects artists and works that say something about that topic. I cannot say that there are not some people who can make something interesting from this practice, but in many cases the result is either a general group show of a collection of artists in which the theme no longer applies, or a predetermination in which everyone seems to be saying exactly the same things, only with different accents. The intention that the art exhibition will enlighten us on the political and social problems of our world is almost as exotic as the idea that artists produce their work to illustrate curatorial concepts. I think this situation presents us with a great mistake in thinking that art will say something to us thematically, that art is declarative, one-dimensional and needs a great prior discourse to be legible or useful.

This need to structure exhibitions with themes has also inevitably generated certain artistic *practices* to serve this model. Perhaps the most famous is what I call the new 'about art' genre. This is an art that is exhausted as soon as the artist says anything that begins with the words 'my art is about...' The phenomenon is more common in the United States and Europe, where there are even several courses for teaching the artist what to say when the curator or critic visits the studio. This is clearly the result of information overload in the art field: the application of a marketing logic to be able to summarise to the maximum the concept of a work, preparing for its consumption by a system

hungry for short words to articulate its phrases.

Let us now move on to the part of communication with the public. If we agree that an exhibition is an opportunity for communication, we need to address how and where this communication can occur. I think one of the fundamental questions is that we generally think of the artwork and the public as opposing forces, like two parties in a standoff against each other, each seeking the extinction of the other, as if by addressing the public we will damage the work, or in addressing the work we neglect the public. With this logic we have cases where no information or assistance is given, according to the supposed interest in the 'autonomy' of the artwork – a modernist idea which still governs the contemporary art system –, and on the other side a populism in which the public is considered as an idiot, but an idiot that needs to be addressed as an idiot, simplifying the complexity of the work as much as possible. One example of this latter point is the very popular programme called the 'treasure hunt' in many American museums, in which the public – children and adults – is invited to travel through the museum at high speed, looking for details in the works: a red hat, a glass of water, or even, in one case I saw, a number on a label. It is hard to imagine a more superficial way of visiting a museum; hurriedly, competitively, with eyes focused only on finding simple visual details. This desire to construct art appreciation based only on what is known and the commonplace is one of the great problems of art education. In such cases art is positioned as an enemy of the public, as the public is often considered the enemy of art.

The great question would therefore be whether it is possible to construct an education and communication policy based on art itself, but which directs itself towards the public rather than withdrawing from it. We would firstly have to believe more in the artwork not as a pure and perfect container of meaning in the modernist sense (in which human life is immediately improved by hanging pictures in the public space), but understanding art as an educational process in itself. It means that we might think that the questions generated by a work are valid and interesting in themselves, and that if the work is marginally well done, the work itself can convey these questions. Returning this responsibility for communication to the artwork requires, as I see it, a degree of care concerning the conditions in which the work is seen. The solution at the 6th Biennial has been to isolate the works in the exhibition layout as much as possible, in an attempt to give each work its own space and time. We have tried to reduce to the minimum the cacophony that generally welcomes the visitor to biennials or fairs. When there is interaction between works, such as in the Conversations exhibition, it is because the artists themselves have selected that dialogue between the works, and that dialogue also has its own space. Those mini-exhibitions in Conversations, for example, can be seen as little educational exercises, in the sense of asking that the work be seen *based on* other works, and not on pre-determined themes. In the Free Zone exhibition, the works are individually isolated precisely to be able to create the conditions and time for a critical view.

I do not mean by this that art only needs visibility

and presence to manifest itself. Of course contemporary art generally needs information beyond the work itself to be able to enter the problematic of the work (again, thinking that one does not need the information means unconsciously accepting the modernist paradigm), and this information may be presented more objectively to be able to assist the reading, not explaining the work, but rather providing entry points, bridges between public and work. A further mechanism has been added to the sixth Biennial in the form of the education post, where the artist presents some kind of textual intent, to enable a process in which the public can form a critical opinion about how the artist has managed to address this problem in the work. Once again, this is not an explanation of the work, but rather an invitation to begin thinking about the work as a process, as a problem, and not as a product.

I should now like to discuss the metaphor of the third shore of the river, central to the 6th Mercosul Biennial. For those who do not know, the third shore of the river is the title of a work by the Brazilian author Guimarães Rosa, in which a man living facing the river with his family decides for no reason to build a boat and live in the middle of the river. Over time everyone gets used to this withdrawal and visual game and the boat becomes the third shore of the river.

For me, this metaphor indicates several things: on one hand the capacity of critical thinking to create a third alternative where previously there had only been two. I mean, if the world always generates binary opposites: good/bad, left/right,

social/formal, etc., critical thinking creates a third place without accepting that reductionist logic. The artist does something similar in creating a new work, negotiating between what already exists as language and his or her intentions.

But how can we apply that metaphor to talk about the art public? If we accept that an artwork is a materialisation of the artist's intentions, then the idea is less a case of 'appreciation' of the work and more a case of using the work to be able to travel into that intention. We are now talking about an active dialogue rather than passive transmission. And if we take that seriously, the spectator is as important as the author. Of course the philosophy of Foucault and many others has already shown that the spectator is also an author, but this is rarely put into practice.

The third shore is where we can consider this issue of communication between the public and the artist. If we think of the image of someone looking at an artwork, what is happening? Where is the content? I believe it is neither in the artwork that needs a spectator, nor in the spectator that needs the artwork. In fact it is in the space *between* the two that communication is created, in that apparently empty space. The work is one shore, and the spectator another. The two need to be appreciated to create the possibility of a third, a shore that is temporary, active, critical and therefore profoundly educational.

Thoughts for the archipelago

Ted Purves

October 2007

As I write this, I am thinking of a video. It is one that I have watched many times, with my family, with my students, and also alone. The video is called “Tugaliaq”, which translates from Inuit as “Ice Blocks”. It tells the story of a group of Inuit villagers in Arctic Canada, who decide, one day in 1944, to build an igloo and sod porch. The movie follows them in their task of doing so, and ends when the structure is completed. There is time taken in the movie for the singing of traditional songs, and for the play of children on the ice.

The video was made by Igloolik Isuma Productions, an independent production group based in the community of Igloolik, located on an island off the Northeast coast of Canada. It originally aired as a television program, one of 13 episodes in a series called “Nunavut” which translates as “Our Land”. Igloolik Isuma Productions is a video production cooperative that is located in Igloolik, a small Inuit village on the remote northern edge of Baffin Island. It is owned and operated by members of the village, and these people are also its writers, camera operators, editors and actors. It was incorporated in 1990, and at the time, was Canada’s first Inuit independent production company. The company is 75% Inuit owned and was founded by Zacharias Kunuk, Paul Apak

Angilirq, Pauloosie Qulitalik, and Norman Cohn; all but Cohn were born in Igloolik. A glance at their mission statement is instructive. Its “mission is to produce independent community-based media – films, TV and now Internet - to preserve and enhance Inuit culture and language; to create jobs and economic development in Igloolik and Nunavut; and to tell authentic Inuit stories to Inuit and non-Inuit audiences worldwide.”¹

It is worthwhile to understand how their productions are actually made. The scripts are drawn from interviews with the elders of the community, who recount what life was like when they were growing up, or things that they were told when they were young by their parents and relatives. Younger members of the community, who have had to literally relearn the traditional parts of their culture to inhabit the roles, then act out these scripts for the actual video production. In the example of “Ice Blocks”, it is instructive to realize that not only does the production show an actual traditional skill being performed for the cameras, as it might be in a craft documentary, but also that the video is actually showing people in the very act of re-learning how to build an igloo and a sod house. These are skills that are no longer practiced; the village of Igloolik has no icehouses.

The core of Igloolik Isuma’s practice is located in this transfer of information from one generation to another, and it builds upon a tradition of oral history and storytelling that was always present in the community. For us, as outsiders, viewers sharing in the intensive process of the video’s,

there is a different but equally important transmission- instead of watching something produced simply for our own learning or “interest”, we are watching others in the process of their own learning, which is then given to us to make meaning from.

Once known, this pedagogical undercurrent always impacts me when I watch this video; and with this lens in mind, it is worthwhile to also consider other aspects of the Igloodik Productions strategy to further understand the tactical nature of this pedagogy in terms of their mission. Ice Blocks, and all of the other episodes in the series, as well as all but a few of their other productions, are released as television programs, run on Canadian public networks, and especially directed through the growing networks of tribal broadcasting systems all across the Canadian north. While they have occasionally been shown in art exhibitions and film festivals, the primary mode of dispersal is relatively free and pluralistic.

When this approach is combined with the more recent efforts on Isuma Igloodik Production's part to spread their method and its ethos laterally rather than through “branding” and vertical growth, greater aspects of their mission emerge. These “branchings” include the creation of the Tarriaksuk Video Centre in 1991, which functions as a video training and access center in Igloodik. Tarriaksuk, in turn, sponsored the foundation of Arnait Video Productions, a collective women's production company, which makes both television programs and feature-length films that focus more directly on the experiences and histories of Inuit women.

Beyond these outgrowths, the collective platform has also created a youth drama workshop and partnered with a Canadian cable television channel to produce news and current affairs programs. These are broadcast through Internet television with the goal of linking other Nunavut communities with a broad array of Inuktitut-language programming. The diffusion of the production company into so many different facets has perhaps complicated its status as an “Art Producer”; it is difficult to “biennialize” 300 local television programs from the Canadian Arctic. But this diffusion has served only to reinforce the original mission of the project.

A Blue House

We move across the Atlantic, to an ongoing project on another island. This island is called Ijburg and until recently it had been beneath the sea outside of Amsterdam. It has been drawn up from the water, filled in and drained to help solve Amsterdam's housing “crunch”- When it is complete, it will house over 45,000 people, spread over a small chain of islands. There will be shops, banks and a school, and it is connected to Amsterdam by a single tramline. The amount of planning is intense, and the future of Ijburgs development is charted out for the next 20 years, calculated around the increasing amounts of people that will come to live there and building services for them when certain population metrics are met.

It has been policy in the Netherlands for some time to attach arts spending to large and small scale public development, and an original plan

for a public art project was conceived initially by the Dutch artist Jeanne Van Heeswijk and architect Hervé Paraponaris. Van Heeswijk has become known over the last decade as one of the most prolific and radical Dutch artists who work in the field of public practice. Her work takes myriad forms, but always involves intensive, ongoing dialogue with the actual community that the art commission is intended for. In her model, the community itself must come to the table- to participate in the design and to articulate for themselves what they want from the situation.

The original plan put forth by Van Heeswijk and Paraponaris was to have the IJburg governing board give the project one of the properties on the island, called the Blauwe Huis (the Blue House). This property would then become the one space on the island that would be “unplanned”, an urban, social space that could be transformed quickly according to the immediate needs of the community that also provided a place for designed interventions by artists, social activists and architects to be centered. The notion behind this was to create into the future that which the island lacked- a shared notion of a past and history.

However, the shifting tides of the Dutch economy, in tandem with a move in the Dutch government towards a much more conservative state, have led the development of IJburg to change from one that was originally Utopian to something much more “realistic”. The original plan called for a mix of 20% social housing and rental properties with 80% homeowners (20% of these were housing

for Seniors). The current plan has reduced the amount of Social Housing to about 8%. Needless to say, the budget for public art was dropped entirely.²

However, Jeanne Van Heeswijk and her collaborators developed a counter plan to still make the project happen. Realizing that the true power of IJburg in the current climate did not lie in the government or its ability to commission art projects, but in the property development consortiums and within the Housing associations run by property owners, Van Heeswijk convinced a property developer to actually buy a house for the project. The buyer designated the Blauwe Huis as its owner for a minimum of 4 years, and thus inserted the art project into the power structure. This allowed the “Blue House” to have a seat at the real table, to assert itself as a recognized entity within the power structure and to use that position to enact a very specific platform. I will read a short excerpt from their website:

“Over a four-year period, artists, architects, thinkers, writers and scholars of various nationalities are being invited to live and work in the Blue House for six-month residencies. These residents have been given the assignment of actively entering into a dialogue with one another, with their co-inhabitants in IJburg, and with the public. The aim is to establish links between the world within (their world) and outside (IJburg in development and the rest of the world), and thus become co-authors of IJburg’s genesis and evolutionary history, which also includes the cultural history of a community... By conducting

research, producing works of art, films and publications, and holding presentations and other activities, a new infrastructure will be created in and around the house... By describing and simultaneously intervening in everyday life in this area, the Blue House facilitates the acceleration and intensification of the process of developing a cultural history.”³

It is worth noting that the Blauwe Huis has been able to function tactically not simply because of their status as owners of property. The house that was purchased for them was actually the most expensive property in the original “block” of completed housing, which gives them an enormous amount of proportional clout in the homeowners association. In the somewhat Utopian scheme of the original architects plans, the housing blocks were designed to embody the demographics of Ijburg. Each housing block would have a four-sided “block” of houses, with a shared inner courtyard. Each side of the block housed a different level of occupant. One side was social housing, one side was owners in condominiums, one side is apartments owned by seniors and the other is market rate rental property. In the middle of the shared courtyard is a single, three-story house. This particular house, conceived by the architects to function as a “manor”, is visible to all of the other properties and is also the only freestanding property in the block. Its location is peculiar, to say the least, and the decision to locate an expensive house in the middle of a shared courtyard, occupying the space that most urban planners would have given over to a garden or community structure, is

difficult to explain. It also represents a incredibly idealistic leap of faith on the part of the planners, for it is, by most estimates, the least desirable location for anyone looking to buy a private house that costs approximately a three quarters of a million Euro.⁴

In a particularly poetic manner, the Blauwe Huis then actually transforms the property back into what it naturally should have been, while at the same time preserving the raw power that the house represents, and wielding it for different ends. Through the temporary residencies of partnering artists and architects combined with initiatives from the local residents, the Blauwe Huis has served as the site for both ongoing projects and temporary meetings. All of the “research” that it produces is published and made publicly available to universities, magazines and casual visitors to both the house and its counterpart website.

To date, the Blauwe Huis has served as the location for an ongoing children’s library (started at the suggestion of a retired resident who had run one for years) and has provided a “chill room” for local youth, mostly Asian and Arabic, as Ijburg is not scheduled to have either a library or a youth center until it reaches population levels that are many years away. It has made its private yard, the only space on the block where trees can legally be planted, into an edible landscape allotment garden for the Social housing residents, who are not allowed gardens of their own in their yards.

Most recently, the Blauwe Huis decided that since the building on the block was finally finished,

that it was time to start “construction” again, so that the area maintained a sense of being still in mutation and change. It applied for a temporary scaffolding permit for exterior wall painting and then used the permit to add 30% more volume to the house and two additional stories to its height. They have managed to get the temporary permit extended, and the newly created space is being given over to artist and community programs for films, meetings and an open-air café. This investigation of continued “construction” underscores an integral thought at the heart of the Blauwe Huis project. That *planning* and *learning*, while they are related, are not interchangeable, and in the case of Ijburg, they have been wedged far apart so that the intensive development of the physical community works against the evolving interests of its social community.

Phood and Conversations

Not all projects of co-creation happen within multi-year time frames, and not all possible communities are fixed in place and knowable through a single identity. The final project I want to consider is one that lasted for only a handful of days, and took place in the space of interactions between people who were largely strangers to one another. This project, entitled Phood, was initiated on the island of Manhattan, by the collective group, It Can Change (John Hoppin and Anthony Marcellini), and included material contributions from a wide array of the groups circle of creative contacts. A brief description of Phood, taken from

It Can Change’s (now defunct) website, follows.

“Our public project, Phood, took place at 127 Prince Street during the 2nd, 3rd, 4th, 6th, 9th and 10th of September 2002. This address was previously the location of the artist’s restaurant Food, and is currently the home of hip-hop clothing boutique Phat Farm.

On each night of the project It Can Change parked an automobile at the site around 6pm. We distributed free phood, various publications and artworks concerning self-directed social-activity and positive energy exchanges. We came to present our services in a location where such activities had been hinted at before using the mannerisms and techniques of the marginal past to suggest new possibilities for social interaction among contemporary inhabitants. “⁵

As an historical interjection, I should mention that Food was a restaurant created by Gordon Matta Clark, Tina Girouard and other collaborators in 1971. Food was a working restaurant, an artists’ hangout, a pioneering social space in the newly opened area of Soho and a space for “art projects” such as special menus and shows. In many ways Food’s multiplicity of functional roles within the Soho community created a model for a hybrid social practice that would be re-investigated 25 years later by a host of international groups and spaces involved with relational and social art practices.

As the description of Phood, cited above, outlines, the core of the project involved the distribution

of a full, free and hot dinner from the back of a station wagon, given freely to any interested passersby. By creating a point where people stopped, and thus a situation where those who stopped found themselves eating together, Phood created an unlikely manifestation of temporary, but tangible community. The publications distributed along with the food were a mixture of It Can Change's own 'zines dealing with various utopian efforts (such as the Diggers free food projects from the 1960's) and a selection of plays and instruction pieces culled from artists around the country who are part of It Can Changes social network. These various productions linked the simple gesture of the free dinner to both the site's history within the art scene of 1970's Soho (a scene which helped to fuel a real-estate boom and massive gentrification in the neighborhood) and the present occupant of the property, a hip hop clothing store (itself a symbol of alternative expression capitalized into mainstream culture). These layers of meaning became the starting point for spontaneous discussions that occurred between the various participants.

Having been present for several of the nights that Phood manifested, it is apparent to me how difficult it is to tell the story of such an idiosyncratic space. The combination of surprisingly good food, served in an extremely casual way, with the gregarious nature of the artists and the casual interlocking of the various components (plays, publications, food, local history, ideas of public culture, etc.) that occurred in spontaneous dialogue and/or display. By observing the interactions with the various

passersby, participants, onlookers, and co-creators, it was interesting to note that the piece could be approached/consumed from a number of vantage points and levels of engagement, but those levels of interaction and comprehension were not hierarchical. Simply eating was enough and one didn't need to think of it as art, but for those who wanted more, there was a variety of more to be had.

Co-Creation and Locality

These projects have a more than a few things in common, but at their base, they each generate a co-creative sphere within a highly specific, highly local situation. By co-creative, I mean that despite their origin as projects, instigated by an artist or collective, they have been structured to allow their actual meaning, and its possible resolution, to be re-shaped by those people who would otherwise simply be "the audience". This allows for meaning to arise and diverge, rather than to be simply assigned and fixed. In this way, co-creation as a production method is inherently pedagogical. At its most basic level, both sides, the originator and those who become a participant, enter into the situation with the hope of both taking (learning) something from the situation and also offering something to it. This also allows for the projects to exist in different contexts at the same time. For the artists who initiated them, they are an extension of their practice. For the other participants, the projects may have little (or everything) to do with making or being art; they can simply be neighborhood activism, community television, an

alternate sociality, a free meal...

I believe that this co-creative tendency also allows these projects and their meanings to remain stubbornly local. Unlike earlier manifestations of social performance, these works skirt the conventions of project documentation. While they can be appreciated in larger, non-local, art contexts, the works resist any easy generalization of their actual agency in the world. They place their primary focus on interjecting an aesthetic premise into a given, local situation, a community of origin and culmination, rather than looking to distill and transport these situations into works and worlds of art.

Resisting Extraction

Each of these projects happened (or is still happening) in highly specific circumstances... localities. Much of their meaning, and the shape of the works, becomes interlinked with just where they are... right there. What strikes me about each of them is that the very things that define the aesthetics of each project, ideas of respect, of cultural confluence and hilarity, ideas of how people can be listened to and talked with, are the very things that cannot leave them. No amount of documentation will convey what it was like to be eating a cold salad on a Soho street at the same time a woman who had been a manger at the original Food restaurant came by. This is not only because no one video taped or even tried to remember specifically the stories that she began to tell, as she stayed to eat, but simply because a highly specific

coincidence of that sort can never really be translated to something that bears the same peculiar impact. Similarly- no amount of screenings at biennials will remove the intensive learning experiences of the Igloolik community from the filming of the work, and these local, pedagogical experiences are at the heart of what makes the videos so affecting.

Works of art have been expected to be increasingly mobile over the last century, to be collected and shown at interchangeable spaces, to transport themselves and all of their attendant readings from one white cube to another, from a big room at a Kunsthalle to a booth at an art fair, like something transported in an old episode of Star trek. This mobility seems to rise above theory; it appeals equally to the ideas of modernist autonomy and to postmodern indeterminacy and it dovetails well into the Kantian belief that true art must possess a disinterest in the world. In light of this, what becomes striking about these projects is that they have thrown out their ability to “move”, and at the same time have become completely “interested “ in the immediate world that they are co-created within.

In the past, such a link was seen as limiting, that's fine arts freedom from purpose, from interest, was what gave it its power. But when an artist is working from a position of co-creation, this interest in freedom becomes a liability. If such projects are to have real meaning in the community and their immediate circumstance, then they have to seriously transform themselves, right there, into the picnics, classrooms or service

organizations that they were based on; there is no halfway. The factors, aesthetics, decisions and attitudes that make a good picnic are not the same ones that make a good artwork.

However, by eluding a transformation into a mobile artwork and allowing the essential core of themselves to remain in the local, they are not abandoning the role of communicating outward. Indeed, projects such as the television shows of Igloolik Productions and the research produced by the various inhabitants and visitors to Ijburg have outward communication at the heart of their plan. Their hope, however, seems to be about the possibility of achieving that communication in a lateral way, spreading from point to point, rather than being taken “up”, verticalized” and extracted into the world of art, where there meaning would be made general rather than specific.⁶

I do not think that it is a coincidence that the great surge of production of works of this kind, and also other forms of discrete localized practice, such as relational performances and social interventions, has occurred at the same time as the rise of the Internet. The internet has always contained the possibility, constantly under siege, of allowing lateral communication, and one common thing about all of the projects I have mentioned is that they use the website, the emailed PDF, the blog, the “shopping cart” and the download as means to talk about themselves to others, to tell their practice as a story. The method of movement is interlocal, rather than global. These myriad works are simply operating on the idea that they neither wish nor need to be

looked at. They prefer another, more indeterminate path. They seek forms that allow them to be discussed, listened to, passed down the line.

¹ Website text, Isuma Igloolik Productions, www.isuma.ca, 2007

² Jeanne Van Heeswijk, notes from a personal conversation with the author, July 2007

³ Jeanne Van Heeswijk and Herve Paraponaris, http://www.blauwehuis.org/?page_id=59, 2007

⁴ Jeanne Van Heeswijk, notes from a personal conversation with the author, July 2007

⁵ It Can Change, project text, www.itcanchange.com (no longer operative), text archived by the author, 2007

⁶ Some of my thinking on the inherent power of “localization” within these, and other, projects has been shaped by related ideas discussed by the Art Historian, Julian Stallabrass, in his book, *Art Incorporated: The Story of Contemporary Art* (Oxford University Press, 2004). Stallabrass suggests that we are living in a time when the idea of arts freedom, its status as subjective and individual, has been turned against itself. The market forces of the art world, as a cultural expression of global capitalism, have taken this disinterest and sold it, again and again. Actual freedom for art, he suggests, might lie in knowing exactly what its purpose is, and to inhabit it ruthlessly.

Contemporary utopias for collective life

Marcos Villela Pereira*

I want to learn to see more and more
what is necessary in things as what is
beautiful in them – thus I shall be one of
those who makes things beautiful.

Friedrich Nietzsche

Although it may seem commonplace, I feel it necessary to start this analysis by outlining the context and conjuncture of today's society, delineating some aspects, establishing some parameters and defining certain limits to establish where I am speaking from and what I am speaking about. This task of describing our present has been tested for some decades, yet without finding a terminology. Perhaps because no term is possible. Perhaps because the critical tools are insufficient or inadequate for apprehending the shifting reality within a representation or a concept. Contemporaneity, third millennium, the end of history, late modernity, postmodernity, hyper-modernity are just some of the approaches, metaphors or sketches of an expedient that is very difficult to resolve. While a plausible definition or illustration can be made, we know that they will lose their suitability and functionality and become worthless with the same speed that they were conceived, with the same speed as the movement of reality. Or rather, the

illustrations or definitions will lose appropriateness with the same speed that the person formulating them changes position in relation to what he or she is trying to explain.

If one notion does perhaps survive, it is that reality does not have the consistency in itself to ensure its conceptual permanence. There is no essential or transcendental objectivity that supports an idea around an unconditional truth about what exists. Strictly speaking, reality is a state of experience. What defines it is as much of a reality as what tests it brings as a repertoire of meaning or as a scheme of representation. The one who lives experience is the conveyor and operator of concepts and representations that in turn come from successive experiences, and in passing through something, in living something, that experience acquires meaning produced in the actual circumstance of the experience. What I want to say, therefore, is that reality ends up being portrayed in the realm of a subjective experience that forms it and defines it, meaning that reality is an objective effect of a subjective experience.

As one plausible illustration, I have chosen the metaphor created by the sociologist Zygmunt Bauman as a key line of reference for my presentation: the idea of liquidity. Bauman says that the quality of liquids that matters here is instability: "They 'flow', 'spill, run out,' splash, 'pour over,' 'leak,' 'flood', 'spray', 'drip'; 'seep,' 'ooze'; unlike solids, they are not easily stopped – they pass around some obstacles, dissolve some others and bore or soak their way through others still" (Bauman, 2000: 2). Modernity for him consisted

from the outset as a process of liquefaction and melting of solids (id., *ibid.*: 3). I use this image to talk about reality and in particular the contemporary condition: the world has no established *a priori* meaning, neither does it come from some transcendental order; the world has content that is expressed according to its experience. Subjective experience corresponds to the receptacle to which liquid reality adapts itself; the meaning of the world is the effect of a form of historical and political circumstantial rationality. As liquids take the form of the receptacle that contains them, so the world ends up taking the form that experience leads it to take.

If we consider that modernity is defined by the advent of enlightened reason, systematically formed in cultural, political and intellectual movements since the 16th century, we have a subject that thinks as the key centre of reference for any truth about what exists. From the Cartesian conception that divides reality between *res extensa* and *res cogitans*, passing through the categorical excesses of the enlightenment, through the Hegelian maxim that *all that is real is rational and all that is rational is real*, arriving at the organised world of positivist, Marxist and phenomenological paradigms, we see reason as the only parameter of reality. All this time that reason aimed at the order and measure of everything, it worked to establish a hegemonic form of constitution of truth and guaranteed the principles of logic as a unique and absolute paradigm. Systematically, the modern world posited universal reason as the essence of being human, equivocally condemning man to the

Sisyphean work of finding and revealing the truth of things. The search for truth and the pursuit of rational strategies for guaranteeing the perfect coincidence between those two substances that Descartes was good enough to stipulate became an insane task. During this whole time it was believed that there was *a truth* to be discovered and revealed and that the path towards it was *reason*, understood as the great light that illuminates and enlightens.

However, when working immersed in the illusion of the possibility of a single paradigm, modern reason worked from the outset to corrode the solidity of dogmatic truths and planted in man the faculty of judging and deciding what is true or false, right or wrong, good or bad, beautiful or ugly, fair or unfair. Modernity thus corresponds to successive movements of establishing and demolishing truths about what exists, in an endless search for a universal method that will result in the revelation of the eternal truth about the world. We entered the 20th century discovering that *the* paradigm was *a* paradigm, that *the* method was *a* method and that *the* truth was *a* truth. In short, in the 20th century we managed to see that *Reason* (with a capital R) was one form of *rationality* and that man did not have behind him (or inside, or deep down) any essence that preceded it. We come across the confirmation that the act of understanding, far from being access to the truth, is an experiment at constructing *a* truth.

We therefore come away from this analysis with the idea that reality has no truth or meaning in

itself, since the possibility of any metaphysical or essential instance that ensures the permanence of the supposedly universal forms of thinking about the world has now been broken down. We are faced with a reality that results from the sense given it by the subject who experiences it. A *liquid* reality formed according to a kind of rationality that shapes it. No longer a unique form of rationality, a universal reason, but a reality produced in the experience of the subject who, by existing, constructs different forms of rationality.

Before the usual censures are brandished, let me bring in some of the ideas of the German philosopher Wolfgang Iser to give a little consistency to my thoughts. Iser says, “structures of rationality are always associated with culturally shared practices and, conversely, cultures can be conceived as forms of rationality” (Iser, 2007: 251) Different cultures correspond to different forms of rationality, to different paradigms. Paradigms are not abstract constructions removed from political or historical conditions, they are not universal precepts or absolute principles. Rather, paradigms are forms of cultural, historical rationality and politically constructed. Referring to the understanding we reached in the 20th century, he says, “from now on there is no longer any question that will not be answered in different ways under different paradigms. (...) The validity of evidence within one view of the world is relative to the premises of that version: in the context of the chosen premises, the affirmations make sense; in the context of other premises, they do not (id., *ibid.*).

This idea that truth about the world corresponds to a meaning produced in the context of a particular experience leads us to a state of pluralism, or relativism, with none of the permissiveness or frivolousness that the harbingers of the postmodern apocalypse would have us believe are there. Instead, this relativism requires from us a serious critical debate in the face of our own culture, our own history and our own practice of rationality. Far from leading us towards absolute relativism (this is in fact the effect of absolutist thinking – which we have just criticised), Iser leads us towards what he calls “enlightened relativism”, a self-critical exercise within a transcultural reality (id., *ibid.*, 250). Which philosophical or political orders do we align ourselves with? What choices do we make for mankind and for the world? What view do we form of reality, of others and of ourselves? What culture are we immersed in?

Faced with the discomfort and insecurity produced by the fact that the same idea can be true in one context and false in another context, faced with uncertainty about what exists and its implication for what has yet to exist, faced with a pluralism of meanings, we are tempted (by that model of universal reason) to bind an impossible, invariable metaphysical cover onto reality. But it is the exercise of criticism, of self-criticism, that allows us to escape from this illusion and discover, understand and define the different forms of possible reason involved in our experience of the world. Returning to Bauman, it should be said that this *liquefaction* is not a paramount movement to immediately remove everything

solid, but a metaphor, a device to help us understand how the solids are formed, what they depend on, what they convey and how long they last. In other words, the metaphor of the liquid world leads us to think of the world as a permanent formation, a huge multiplicity of instantaneous flashes of *solidity* that correspond to certain relatively stable (or relatively unstable) historical, political and cultural formations.

Finally, having outlined these ideas, we can turn our attention towards some of the forms of constructing these formations.

I shall begin by considering the advent of the Liberal State. The 18th century witnessed an advance in the thinking of people like Montesquieu and Rousseau and was crowned by Revolution, which contributed to raising the individual to the centre of attention and interest. The individual is more than the State. The State is constructed by individuals and its main duty is to take care that social forces remain in balance. Its functions are to control respect for order, compliance with the law and preservation of individual rights. I am making a critique here of the historical way individualism was manifested in view not just of a critique of liberalism but also of the emergence of a certain model of democracy that, besides being unrealisable, hid the different collective formations for the constitution of contemporary States.

The period of the individual is also the period of freedoms. I would like to extract some quite particular ideas from this juxtaposition. I will start with

Foucault, in his reading of Boulainvilliers: *What is freedom? Freedom is being able to take, being able to appropriate, being able to use, being able to command, being able to obtain obedience. The first criterion of freedom is being able to deprive others of freedom* (Foucault, 1999:187). And in addressing the 18th century it is important to make it clear that interpersonal relationships are being governed by capitalist relationships. Reality is gradually being covered by money, by value, by price, by profit, by capital. The universality of individual human rights demands an economy that favours the independence of individuals, a way of life governed by financial autonomy to the extent of allowing the individual to exercise that freedom.

While being overlaid with this universalistic, judicial discourse of liberty, equality and fraternity, social reality only functions because each individual becomes one, unique. Social interaction represents a constant patrolling of the boundaries, overlaps, contrapositions and confrontations of individual freedoms. Individual freedom is formed as individualisation of thoughts, desires and individual strategies. The collective project corresponds to the realisation of individual projects. In short, this universal legal prescription of equal rights leads to a new type of social ties: the formations of social interaction and institutions are led to operate according to an ambivalent logic that eventually flows towards a paradox.

The ambivalence appears in the fact that, on the one hand, we see this universal meaning being reinforced, and on the other we see a valuing of

the performance of success and prosperity. Political discourse appears as a strategic game of constant balancing and operates a strong apparatus for appeasing the tensions in the collective realm. The laws, constitutions, charters, contracts, accords and declarations are after all the material for expressing that idea of equality. All those documents seek to create an aura of density around the idea of universal equality. They are evidence of the triumph of reason as a form of organizing collective social life. Difference and otherness disappear, the other is reduced to being the equal of me. The state of law depersonalises power, replacing government by men with government by laws, establishing political representation in the act of the citizen choosing representatives and establishing the *contract* as the form *par excellence* of civil life.

On the other side is the impregnation of the social order by the idea of *progress*, in other words an unrestrained movement towards the new, the original, the *better*. And the emphasis on the model of individual success: there develops an accelerated march of each individual towards exceeding himself or herself and others. The model of conflict is transplanted metamorphosed into social life when everyday modern life begins to consist of countless individual victories in the countless battles established within social relations, work relations, and any kind of interpersonal relations. One has to win at all cost.

Thus we can see the paradox of this society that constructs social invisibility through the principle of formal equality; that spurs a de-politicisation of conflict through an excess of politics in

interpersonal relations; that makes inequality feasible through the principle of individual liberty. The modern State emerges with the defeat of the king as sovereign and the dissolution of relationships based on blood, land or labour associations. It is established impersonally and, in postulating a common good, establishes a kind of power of everyone over everyone. The formations of those communities based on blood, land or occupation are dissolved and communities of free and equal citizens begin to be established. Taking the shape of a kind of *abstract universal community*, the State assumes an overwhelming place of mediation in social relations by law and control of the market at the same time as observing and reaffirming the common good and general interest, now called the public interest. The communities originating from particular relationships of absolute origins were broken down in pursuit, with the help of the model of universal reason, of a community of abstract men.

In short, the modern liberal State occupies this paradoxical position of being both the protector and the persecutor of the individual. It both postulates freedom and the guarantee of law and also gives rise to the subordination of one individual to another. By universalising equality, the modern State threatens and intimidates the individual in his liberty. By being free, the individual can stop being free. So, within a State based on the principles of equality, liberty and fraternity, an individual emerges who is insecure and unprotected. The individual creates a State that is his own contradiction. And all this is woven into the model of democracy.

Hegel, for example, indicated a model of society that would restore the sense of community, the corporate bond of mutual protection, in proposing an ideal synthesis between State and religion, by creating a State that embodied the Absolute Spirit and could therefore bring about a concrete sociality as the origin and product of an abstract freedom. By proposing a new arrangement of productive relationships, Marx proposed a kind of community re-appropriation of the State by the proletariat.

Both the North American model and the democracies appearing after the second world war have also sought the kind of society that overcomes social inequality and restores a model of connections is based on individual freedom. The paradox survived to the extent that the idea of the autonomy of individuals was strengthened in the process of producing its existence, in other words, as if life could be produced and reproduced without the mediation of social relationships, as if individual actions were enough to make the world happen. It is as if it were possible for men to produce without the need for collective actions of cooperation. Every man for himself and the world came to where it is: the reappearance of nationalist, xenophobic, racist and discriminatory and segregationist practices all around the world. As democracy worked to be a rational alternative for the world, the strengthened idea of a *sovereign people* was enabled and the State ended up having to create a national subject in the image of the individual subject.

I should say that I am not opposing democracy

here. I am exploring the idea of the impossibility of democracy and therefore trying to demystify the idea of a State that can easily overcome social inequality and the oppression of individuals.

This perverse condition of a State that ends up favouring this kind of racism also on the other hand engenders the organisation of groups, movements and communities that, through affirmative action and resistance, try to occupy a position that is supposedly suppressed. This situation is quite complex and delicate. The feeling stimulated by universal individualism leads to the invisibility of particular differences. Or it at least tends to blind the eyes of the population to discriminatory practices arising from the exercise of individual rights and freedoms. The dominant social groups fear losing power, and one way of containing the uprising of minorities is with a proliferation of compensatory actions that contribute to reproduction of the state of things as they are. The minorities in turn seek to restore lost security by forming groups and movements and affirmative actions. We see that the State itself, while favouring inequality and imbalance, produces social policies purporting to resolve that situation.

Any model of democracy becomes tainted in face of the impossibility of social justice within these models of society. In the final analysis, democracy is a practice based on oppression that invariably generates dissatisfaction. I say this taking into account that democracy is a regime that in a way *imposes* the will of the majority over the minority. The sense of *justice* embedded in this practice is

supported by reason, by the universality of enlightened reason that imposes its model (of universal rationality) as a parameter for the *good* and the *just*. The supposition that the will of the majority is the *true, just and good* will is founded on the absolutism of this reason elevated to the status of a god. The democratic solution is, at the most, a *reasonable* solution, no more than that. Its consistency lies in the fact of being supported by a logic that operates on the principle of the excluded middle, the logic of *either this or that*, in which force will be greater on the more numerous side (as if quantity were a neutral criterion). The exercise of democracy could be represented by the attempt at gathering together individual preferences into a general preference by grouping them according to the criterion of proximity of intention and then consolidating that result as a kind of social will. However, as democracy does not imply unanimity, individual wills will always be suppressed under a social choice of the collective well being.

We perhaps therefore have to direct our attention towards the origin of this expectation of universality to make a detour. If we consider the Greek intention of submitting to *justice* as a full act or absolute value based on material practices, we have to consider that this contains a set of given conditions when this *justice* is confined to a particular social sphere. The Greek model of democracy necessarily implied social inequality. If we consider the medieval Christian world, we also find inequality of conditions between individuals as a condition for consideration of *justice*. Both the metaphysical model and the theological model

propose individual realisation through altruism, through renunciation of the self in favour of the other. Or at least, as Rorty explains, *They ask us to believe that what is most important to each of us is what we have in common with others* (Rorty, 1991: xiii), trying to make us believe that the source of individual realisation and the source of collective realisation are the same. The *human being* thus came to be considered as a *human-being-in-a-democratic-society*, so that that search for an identity, for an essence, for a truth about existence became converted into a search for freedom, equality and solidarity in the broad sense of social progress. We are not defined by an *a priori*, or internal or deep-down “me” but by the paradox of the possibility of autonomy on the same scale as sociality, the possibility of personal self-realisation alongside the social well being, the possibility of authorship and self-creation at the same time as producing a fairer and freer society. These conditions are incompatible, and according to the same author it is not a case of trying to construct a theoretical (or practical) model that “*would let us hold self-creation and justice, private perfection and human solidarity in a single vision*” (Rorty, 1991: xiv).

What direction should be taken, then? I am happy to try to avoid this struggle for a model that seeks to unify all this in a utopia of universal fullness and harmony. We should try to examine a situation in which attainment of social justice shares space with the realisation of individual and private projects. We should consider the contingency of our beliefs, desires and plans in understanding that there is no possibility of

achieving a social state of absolute harmonious stability. And this should also not result in a radical pessimism.

I intend to consider some form of similarity between Welsch's (2007) *enlightened relativism* and Rorty's (1989) *liberal irony*. Faced with a world that is no longer able to provide security, that constantly threatens us, the alternative of the community appears as a relative possibility for tranquillity and solidarity, *as soon as* absolute individual liberties are relinquished. Individual liberties need to be limited so that a fair and egalitarian society can be constructed. The possible social ties need to be impregnated with the certainty that individual and group are incompatible, that every situation will represent the prerogative of one over the other.

Welsch says that *from now on we find ourselves everywhere at the mercy of the consequences of the pluralisation of paradigms* (2007: 247). Plurality for him means *difference without a final common basis* (idem: 248). In other words, since each thing that exists, each person, each social situation, each proposal has its individual existence, if there is no common basis or greater common instance, then each of these elements will establish its own existence in the realm of a set of contingent and relative conditions. And this does not mean that *everything is possible*. On the contrary, each existence is a cultural and historical situation that forms a specific paradigm which in turn individually determines its form of rationality. Nothing is arbitrary inside a paradigm. And so, *if the plurality of the systems of reference is*

insurmountable (since there is no basic paradigm or metaparadigm that can really fuse or encompass all the paradigms) then consequently, as the final level of understanding, it results in what can reasonably be called "relativism". The various systems of reference can only be brought together through critical debate, but not reduced, organised in the name of a basic instance of meta-instance (2007: 250). If, in the end, we consider each individual will as a will, we cannot intend a *general will* that encompasses all the others. Even if one finds the will of the majority, that will only be the will of the majority. Management of the plurality of wills represents the challenge of establishing a critical debate among the different proposals without intending to find a common denominator or a democratic solution that can be *just or good*, without reducing diversity to singularity, but stimulating collective debate with the aim of experiencing reality *in process*. A critical relativism is the most plausible form of rationality if we wish to be coherent with what there is.

For Rorty, *Liberal ironists are people who include among these ungroundable desires their own hope that suffering will be diminished, that the humiliation of human beings by other human beings may cease* (1989: xv). Although most people believe there has to be a solution to this, there is no way of avoiding that the history of mankind comes with this embedded paradox. All the revolutions, all the research, all the social projects practiced so far have not considered supplanting this condition. But that is not to condemn them. Rorty indicates that we should abandon the search for a theory or philosophy that definitively resol-

ves the problem of injustice and social inequality in favour of *genres such as ethnography, the journalist's report, the comic book, the docudrama, and, especially, the novel. Fiction like that of Dickens, [...] gives us the details about kinds of suffering being endured by people to whom we had previously not attended. Fiction like that of [...] Nabokov gives us the details about what sorts of cruelty we ourselves are capable of, and thereby lets us redescribe ourselves* (1989; xvi).

It is perhaps a case of considering that our social projects and our utopias be considered as projects with no end, as situations of permanent realisation of justice and social liberty. Our utopias should always be conceived in the period and relativity of contingencies, and not towards a universal serenity or a state of full peace or absolute freedom. Our plans should make use of this impossibility of fitting into a state of permanent and stable equilibrium. Community life should represent a niche for realising the exercises of creation of ourselves and collective well being while at the same time not intending the completeness of either and knowing of their incompatibility.

If the individual and society are incompatible in their plans, one does not need to seek a model that resolves or supplants this incompatibility, but rather consider a form of community that addresses this difference as an irresolvable difference. It is a case of escaping towards a form of social organisation based more on *reasonableness* than rationality. The inevitable has to be taken as inevitable and the conditional as conditional, trying in that way to live a less deluded life (albeit

more sceptical). And our stronger bonds should come from this direction of solidarity established by the contingency of freedom.

I shall conclude this reflection by returning to Nietzsche to define the *amor fati* I used in the introduction: *I want to learn to see more and more what is necessary in things as what is beautiful in them – thus I shall be one of those who makes things beautiful.* (Nietzsche, 2001: §157).

* Doctor of Education, Senior Lecturer at PUCRS, marcos.villela@pucrs.br

Bibliographical References

- BARCELONA, Pietro. Postmodernidad y comunidad: el regreso de la vinculación social. Madrid, Editorial Trotta, 1992.
- BAUMAN, Zygmunt. Comunidad. Buenos Aires, Siglo XXI, 2005.
- BAUMAN, Zygmunt. Liquid Modernity. Oxford, Polity, 2001.
- FOUCAULT, Michel. Em defesa da sociedade. São Paulo, Martins Fontes, 1999.
- HERMANN, Nadja. Ética e estética: a relação quase esquecida. Porto Alegre, EDIPUCRS, 2005.
- NIETZSCHE, Friedrich. The Gay Science. Cambridge, Cambridge University Press, 2001.
- RORTY, Richard. Contingency, Irony and Solidarity, Cambridge University Press, 1989.
- SCHUSTERMAN, Richard. Vivendo a arte: o pensamento pragmatista e a educação popular. Rio de Janeiro, Editora 34, 1998.

SLOTERDIJK, Peter. No mesmo barco: ensaio sobre a hiperpolítica. São Paulo, Estação Liberdade, 1999.

WELSCH, Wolfgang. Mudança estrutural nas Ciências Humanas: diagnóstico e sugestões em Educação. Porto Alegre/RS, ano XXX, n.2 (62), May/Aug 2007

WELSCH, Wolfgang. Undoing aesthetics. London, Sage Publications, 1997.

Web-makers of diffusion

Alfredo Olivera

October 2007

I would like to thank Luis Camnitzer and all the organisers of the 6th Biennial and the Symposium for this invitation. I shall try to develop my thoughts by recounting an experience. In the previous presentation, Marco Villela talked about a “machine for manufacturing community”. I imagine *machine* in the Deleuzian sense, thinking that in *La Colifata*, in addition to considering a “machine for manufacturing community” we also think of a machine of diffusion for manufacturing webs. We are “web-makers of diffusion”, creating a mechanism for reception and transmission of human sound, that takes its incomplete output to other locations, stimulating endless rotation. To adopt a position of everyone participating in the process is to enter a state of irreverence towards quietness, attempting to imprint dynamism and new relationships in a perspective we might call a micropolitical construction. We understand “community” in the same sense as Marco Villela, as a state of permanent production, as an incomplete process, as something that supports an experiential, inconsistent, liquid reality.

La Colifata is a radio station of patients and ex-patients at a Psychiatric Hospital called J. T. Borda, which has existed for 16 years in Buenos Aires. The *La Colifata* project attempts to consider an approach to means of communication in two

senses: radio as a device for clinical intervention, and the approach of the media in general as a platform or setting from which to further problematize the complexity of a phenomenon we call madness. I think it is important to suggest from the outset that this will occur during an investigation into “the human”.

We approach ways of making an impact in two areas where we recognise problems: one of them related to the clinical, to a state of mental suffering and the problem of mental illness. And the other, a social type, refers to the construction of madness from the viewpoint of the other. The problem we are addressing in this latter area is related to the stigmatisation of madness in terms of representation and practices. The work will therefore be to generate spaces for deconstructing these imaginary social meanings to allow other types of processes and practice, considering that the reference of identity will also touch closely on the “the human” as a creative force of meaning, and that is central.

The consequences of the stigma of identifying someone as “mad” are what, for us, need to be deconstructed, without, however, failing to recognise the scale of suffering. The radio station works as a device for intervention in relation to this distress.

La Colifata broadcasts its programmes from the Borda hospital on Saturdays for 6 hours. It is set up in one of the institution yards and any hospital patient or visitor wishing to take part can be involved. The programmes are broadcast live by

the neighbourhood 100.1 FM station (it can be heard on radio from a distance of about to 3 kilometres). The 6 hours of transmission are also recorded and during the week we carry out work editing and assembling to transform part of these productions into other formats (micro-programme, podcast, etc.), which are then broadcast on various platforms (AM and FM radio, and several internet platforms). The aim is for these productions to be able to reach the “common man” and cover various geographical regions and diverse publics. Later, we try to obtain records the effects on listeners, bringing this back into the mechanism again. This record is obtained by recording telephone calls from listeners to the re-transmission radio station, or to our organisation’s base, together with live Skype listener communications. We also have records of the emails sent to patients and messages from the web page. This to-and-fro traffic opens possibilities for processes of mutual transformation in the areas of project impact.

Four years ago *La Colifata* also started a television project. It took 12 years for this to come about. We had always said no. There is a risk of overexposure on a platform like TV and, furthermore, discussion of the problem of stigmatisation requires raising that issue connected to market logics and the problematics of the public and the private. From the market point of view, the other is always a consumer. If the formula were to present the public with scenes of the private, treating it as spectacle, there would on the other side be a consumer probably attracted to the obscenity of an unveiled image, with the

absence of metaphor, someone who voyeuristically consumes “strange things”, like someone going to a zoo. I am not referring here to anything we do not know, in light of the current abundance of Talk Shows and Reality Television. Our aim is to prevent this and at the same time to encourage processes connected to the construction of citizenship and healthy spaces.

A space was created where the community can also construct *La Colifata TV* in the same way as the radio station.

La Colifata not only reaches the community directly, that is through communicative content that later accesses platforms for release into social circulation, but we also make what we call direct interventions in the community: we do “open radio” and also carry out an action programme called *La Colifata Solidaria*.

Open radio literally takes the radio from psychiatry; that *web-making diffusion machine* - which we call the group radiophonic mechanism or plastic-sound installation - leaving psychiatry and reaching the villages, towns and communities we are invited into. This takes place because *La Colifata’s* re-transmissions have for years been supported by media airing these micro-programmes in various regions of the country. The idea is to meet the community “face to face”, and as “preconceptions” with the perception of the moment of encounter. An encounter with something unpredicted, an encounter as an event: one of the coordinator’s tasks is to create conditions for something to happen, for the unexpected,

the unforeseen, to emerge. This is recorded, and then we try not to just make a quantitative analysis (number of messages, etc.) but also a qualitative analysis (for ascertaining what representations come into play during this encounter). Open radio means taking the Group Radiophonic Mechanism to the street and fostering encounter experiences.

Our other proposal is to change the axis which seems to exist in the problematic of the stigma, to approach it differently. This takes place through the idea of going out into the community through our “open” group radiophonic mechanism, in which the patients are positioned as promoters of healthcare actions, *in, by, with* and *for* the community. In other words, the idea is that patients address problems in the micro to radiate out to the macro, taking into account the problematics existing in concrete territorial spaces, but which are of a global nature. Based on prior association with organisations and training, themes such as poverty, sustainable development, the environment and citizenship etc. are addressed; through the in-situ radiophonic mechanism, they directly intervene in the community, creating conditions for facilitating processes of collective symbolisation around a range of issues. *La Colifata* then offers communication platforms for radiating to the macro what has been worked on in micro. *Colifata Solidaria* proposes a change of stance for patients; moving from psychiatric rehabilitation to healthcare promotion subjects; moving from the “object of health and social policies” to “subjects promoting citizenship and constructing the community”.

I shall now refer to the assembled mechanism, what we call the Group Radiophonic Mechanism (DRG), plastic-sound *installation* or multimedia *installation* (I have used the term installation on the suggestion of the Argentine psychoanalyst, thinker, writer and group worker Marcelo Percia), or rather: *La Radio un sábado en el Borda* (Saturday Radio at Borda).

I will often use the word “aesthetic”, for which I apologise because I know that in these contexts it may be adulterated, mistreated. It may be a cliché we resort to that says nothing. For me, the idea of talking from the aesthetic is – I would say – invigorating. However, I apologise if it seems a little repetitive or naïve in this exploration of the aesthetic.

I come to this Biennial thinking at a level of language that goes beyond the word, and I reduce the size or radiophonic practice to the weft of sounds called up by the guaranteed promise of their irradiation. The place where this occurs is in the mechanism of reception and transmission of human sound, and the aesthetic operates, in principle, as intuition; it will make the period of a Saturday pleasant or unpleasant; we will experience magical moments among those when something happens. Chaos will be a constantly present contrast, the condition for creating magic as a reference of the weft and its possible outcome. The aesthetic will be the circular power between the interstices of sensitive people meeting in a yard where tables and chairs have been arranged. The microphones cut across the space and the loudspeakers amplify the voice. The aerial

broadcasts live what happens through *Colifata's* 100.1 FM frequency, and a witness-recorder registers what happens in the interstitial space of those sensitive people who will say “present” before anything. The aesthetic perhaps operates as the driving force. This third party, the witness-recorder will once again release part of the web into the social collective through a system of re-transmission that will take shape in various formats according to the characteristics of the platforms used (podcast, micro-programme, false live, live, etc.).

Would aesthetic be something that sounds, rhymes, moves and stirs? The aesthetic as a related fact: the possibility for art, then? Is my listening “aesthetic”? Is there an “aesthetic criterion” for the arrangement or design of a space that houses what each individual brings to it? A mechanism like installation? Would what each person brings be sound in a “particular aesthetic register” that represents it? And if that particular way of being, seeing and expressing the world had captured the individual in pain and stereotype, what ethical approach would I use in transforming his aesthetic? Would that be legitimate?

At *La Colifata* we work to activate transformations in the web. The meaning, a possibility. The aesthetic, a particular arrangement beyond the beautiful or non-beautiful. The objective, cohabitation in the symbol: achieving the status of the communicable. Language, the goal and place of support.

Salomón Resnick says that aesthetics is the art of “giving meaning” I ask myself: for whom,

according to whom, from whom?

Our ethical position will be to create conditions of context, conditions for this particular form of expression – for this aesthetics of the being – to be able to emerge, circulate, connect (create ties) and attain its dignity, thanks to an “ethical and aesthetic criterion” that awaits as a hospital space, presupposing a differential value in the person speaking worthy of social exchange. That is central: a governing principal, it is also to presume the other’s ability to produce “difference” in the encounter, engaged in the scale of the question about the human.

Will our work will be that of being “official” re-circulators of human sound able to become a web, meaning, symbol?

All human expression forms a particular aesthetics and is valued by the person listening or seeing. Our criterion will be – based on where we are working – to presume that this individual is “potent” for being able to make connections that form ties within this web.

The epistemology of the actions is formed of “Construction and “deconstruction”. We have from the outset been concerned with webs as constructive lines of meaning. Working for sixteen years with “web-makers of diffusion” for constructing meaning in the DRG (Group Radiophonic Mechanism) and with “de-constructors” in the field of imaginary social representations.

I have always thought that there is an interesting

relationship between the productions of the mentally ill displayed in a communication medium (which is not to generalise here, but rather recognise some aspects that do not vary) and the forms of deconstruction in the social web. Our xenophobic, excluding, discriminatory conduct forms part of the aim of deconstructing, in the sense that “this” speaks. Deconstruction would be to create silence so that difficulty can speak. We are not concerned with raising anyone’s awareness; we do not believe that to be education in the sense of the enlightened avant-garde.

As people involved in this pathway of constructing ties and health, we do not know the truth, or rather do not hold the truth, nor embody it as a normalising dimension. Diagnosed people take the word and the communicators, people running radio spaces in the community, “make room” or “no-room”, in the first act of solidarity inclusion. The media provide the opportunity not just to listen to the words of excluded minorities, but also to listen to the reason/unreason of our conduct and thoughts. These are opportunities not just to discuss “madness”, but also the fears associated with it, the fantasies that support it, the projections of others in questioning the human: ways of making room for the collective community’s desired communication, not just to speak, but to do, to construct, question their knowledge, their pursuits, their creative capacities etc. These ways are used to produce spaces of health, to encourage its being approached through connecting feelings.

Is “difference” the threat that reveals the frailty of the being? Is the being structurally called to wear

clothing to give it the illusion of substantiality? Mental illness that fails in function reminds us of this frailty, and suffers more than its own flesh.

I am talking of a functional relationship between the aesthetic-discursive production of a group of people, most diagnosed with mental illness, and the task of deconstructing imaginary social formations, and I believe perhaps going down as far as the “underlying matrix” of the nature of myth.

Would these productions, the productions of “the person speaking” in this case, give an account of the “underlying geological layers at their points of failure” within our culture? I mean that in “the person speaking” termed Mentally ill some of those underlying “cultural matrices” may be the “word” at its point of “weakness” or insistence.

Something would exist in those “sayings”, something in that rhythm, in that “aesthetic configuration” that is contained in the plastic-sound installation which, taken to the heart of the community through the re-transmission mechanism, perhaps does not just speak of itself, but of everyone, or of some others. Difference, then, as an unequalising dimension.

I believe that mental illnesses, in its mechanism of discursive production, inviting the obvious to be reconsidered, stumbling on what is naturalised or established, would signify that “being broken by our forgotten step” [*quedar roto de nuestro paso olvidado*] which the poet Miguel Abuelo spoke of. I repeat, they stumble, on what has been established or naturalised, deconstructing,

denaturalising. They divest the human of his clothing, revealing his condition of frailty.

In its involuntary form of speech, mentally illness denaturalises, deconstructs the bases – if they exist – of our cultural productions. Madness, as it is expressed, would appear as the “grotesque” of culture. Is it, perhaps, necessary to point out that in fact the mentally ill never speak? People speak who sometimes sense the end of the world as the end of words. Suffering as the pulsation of death, as deviation of languages, as the failure of language in its function. Madness, then, is understood as extreme anxiety, as lack of meaning in the fact of existence – which during a crisis is experienced absolutely. It is the body as a thing, the word as a thing. It is insanity that intends to stabilise, the torment of the unrestrained power of hallucination.

I recently went to France to visit the now legendary La Borde clinic, and I have brought back a scene from there. A meeting takes place in a castle, it will be a place for taking decisions, discussion, deliberation, reflection, a place of institutional psychotherapy. An old, very pale-skinned woman does not speak, but I can make out in her headdress and a certain combination of colours the nobility of a 17th-century French countrywoman. She came from the country and some said that her husband had died. Would she be a kind of “being broken” and “walking our forgotten step barefoot”? Miguel Abuelo’s poem says: “...I am the breaking of your forgotten step, the one you walk...barefoot”. I sense that no one waits for her to speak, I sense her integrated into the place, and living an experience of full aestheticism.

“The one who listens,” is the one who will benefit from that “spoken”; and “the one who speaks”, will be the one who suffers... for now.

I recall a ritual that was repeated every Saturday at Borda: an inmate watering a flagless pole. Each Saturday when it was time for the radio the same scene was repeated: watering a flagless pole. Maybe this foreshadows the birth of symbols, the support of identity. That is certainly the metaphorical effect on me. What am I trying to say? When I talk about mental illness as a mirror of culture (a mirror that does not exactly mirror the same thing), as deconstructor of the matrix points etc., I want to give an account of the process of legitimisation and validation of discourses and aesthetics that have been socially disqualified. I want to follow the construction of dignities (not just of those speaking, but also those listening) and assist in this process. I position ethics as a starting point that always considers the other as able to produce difference, and I consider that the instruments to be used for this recovery (the production of subjectivity), I would say, are open to chance, they listen in situation, think in situation and incorporate the unexpected, re-releasing it. They retain what each one brings, insane or not, rational or not, and migrate to other places, to encounters with other sensibilities, other knowledge, other pursuits, or other paradigms as particular ways of structuring rationalities.

The group-forming process in the initial mechanism. A little history

August 3, 1991 (first recording of what would later become Radio *La Colifata*).

Patients chose to talk about the topic of “woman”.

The project was born out of an invitation from a community radio station for me to talk about my experience as a volunteer in an arts group at Borda. This group was called *Cooperanza*. It occurred to me on being invited that instead of going there alone to talk, it could also involve people who lived at the psychiatric hospital. Each broadcast of this programme proposed to address a particular topic; madness, football violence, women, etc., for example. When I was invited to take part I therefore suggested that it should not just be me who spoke, and secondly that patient participation should not be confined to a single broadcast. I suggested that they tell me the topic they wanted to present to the community beforehand (it was a programme with a lot of phone-ins) so that I could go to the hospital with a tape-recorder and also raise this trigger topic with them, and also to find a way of inclusion, or rather create a practice of inclusion.

Having made this suggestion, I really couldn't stop thinking about it, and I went to the hospital with a tape-recorder. I arrived, told them about it and asked whether they would not like to communicate with people on the outside. Some of them wanted to tell jokes, others wanted to do drawings, and one of them said that the first topic he wanted to discuss was “*why is woman a rare creature?*”, saying “*Let them discuss it afterwards*” – referring to the radio people, the people who would be listening. There was laughter, and

another person started telling jokes. I raised Carlos's suggestion again. “*Carlos says he wants to talk about women, would you like to talk about women?* – “*Yeess...*”, they said, smiling and with a degree of excitement. And so it began.

Let us look at 30 seconds of this first recording in a recording that I believe to be related to the anthropological proposal I am trying to develop in relation to the mechanism or forms of discursive production of this social group diagnosed as mentally ill.

Audio 1

Ramón: *Because, man is on this earth and had lost their true life, or rather, what was paradise, that led to the kingdom or heaven...*

Barrios: *Of course. God said It's not good for man to be alone, and he created woman from Adam's rib.*

Alfredo (coordinator): *What?*

Barrios: *Because I say it is the natural law of life that has to reproduce, be born and die that's the word of the Bible, and even the simplest person knows that – he says: it's not good for man to be alone and he makes the woman from Adam's rib, so when Adam was angry with Eve because she made him commit sin, he told her to give him back his rib.*

Carlos: *Of course, what you mean is that women owe us a rib...that they shouldn't be foolish...*

Barrios (interrupting): *Because they live from the ribs of the man, that's why woman lives “ off the back of man”!!!*

All my life I have heard and used the saying

“...living *off the back of...*” when someone makes use of someone else or lives off someone else; one often says, for example: “I won’t let you continue to live *off my back*”. We daily use this phrase “live *off the back of...*” as a complaint against someone being a parasite. I didn’t know that its origin was related to a biblical myth that reduced the condition of woman the position of debtor to man. And no less than debtor of being.

That discussion lasted about 40 seconds and resulted in a micro radio programme that was later called “Biblical bases for a macho culture”.

But let us return to our “art” on the way to *weaving diffusion*, more precisely the role of the person intervening in putting together what we call installation. I put the question to the group again: “*Do you think that women owe us a rib? Who wants to be a correspondent?*” Pablito asks, “*What’s a correspondent?*” I reply that the correspondent is someone we send out to ask others the same thing we are asking here.

“Like we are recording here, we can go and ask other people who live at Borda what they think about this, if they believe that woman owes us a rib. Someone goes out, asks, or records and then we listen to see what the others think.”

Audio 2

Carlitos, rib correspondent: ...*Well, I could ask... Here...here... are two lovely girls, I could ask them if woman owes man a rib. What do you say to that?*

Because God punched man, knocked him out and took out a rib, and woman was born from that rib. What do you think about that? Do you owe us a rib?
Girl 1: *I don’t know anything about that... (laughter)*
Girl 2: *I think that’s a lie, woman doesn’t owe man anything (laughter).*
Carlitos Cooperanza: *Thank you very much (laughter).*

The correspondent game was there from the outset. As the group worked it could form questions – a rich and laborious process. My interventions in this direction were concerned with accompanying the process and creating unease, helping to “set them up” – you might say – restore their validity, giving them ability to circulate as the result of other work the group had begun: setting me up as coordinator (something like the rule in the role play). They had been working and I introduced another question: “*Wouldn’t you perhaps like to know what others think?*” – the “*colifata*” question circulates as a “register” (we shouldn’t forget that the tape-recorder supports the word and registers it to later make it circulate in new contexts) and goes around to return enriched with the thoughts and expressions of others. The group now invents “waiting” and “what to do” while waiting.

Evercito – a Bolivian patient who also speaks Quechua – quickly understands the idea, unwillingly revealing it in the magic of its literality. When I say the magic of its literality I am superimposing two corresponding dimensions: exaggerated literality with a metaphorical effect on the listener.

“*Ever, you go out with the question and bring back the answers*” – says Carlitos Cooperanza, who has already worked as correspondent. Let us see.

Audio 3

Ever, women’s correspondent: ... *Ask about woman, ask about woman, ask about woman... najua na portu najua cai tai reportage pin...* (Ever comes up beside a woman, looks at her and says: “*ask the woman*”).

Woman: “*What do you want me to say? That women have the same rights as men and men have the same rights as women? Since rights exist, we have to use them.*”

Ever: *Nothing else? Is it all written? Is it all written?*

Tigre (interrupting): *I think there should neither be machismo nor feminism, moderation.*

Ever: ...*Moderation, moderation, moderation, moderation, moderation, moderation.*

(Ever goes to the table and returns the tape-recorder).

This dimension of a third party that both records and supports (the tape-recorder) operates differently with Ever. As Carlos asked him to take out the questions and bring them back, Ever did just that and carefully brought back the reply. “*Moderation, moderation, moderation...*” which in effect brings laughter (laughter can be heard in the auditorium), the metaphor effect is therefore concerned with “giving meaning”, but no so much for, and even less in Ever’s intention of, producing poetry. This laughter probably causes kindness,

causes affection. We try to use the means of communication to weave this possibility of “amorous connection”, of “libidinisation” in their discourse, and also: the connection is not just through discourse.

Ever Isaak is Bolivian and says that he lives “above the second heaven”; when I met him in 1991 he spoke of this and also of the helicopter he was building on the Borda terrace to go back to Bolivia. One day he brought me the plans, a drawing of a helicopter with a Winco-brand record player inside it. He said: “... *to travel with music to Bolivia, pal. That’s radio*” – I thought (the art of giving meaning to an incomplete multiplicity).

The 5th meeting of the group took place on August 31, 1991. *La Colifata* was still not called *La Colifata*. A whole process would be needed for *La Colifata* to have that name. There had first to be a broadcast on the community FM station in which the patients would talk about woman, a second one where they talked about hospitals, a third where they talked about football and so on. Each broadcast had listener phone-ins. The first listener phone-in occurred right at the first broadcast, inquiring whether electric shock treatment was used at the Borda Hospital, and asking how they were treated. Some replied that they were well treated and others not; many said that electric shock treatment was used; others said it was used sometimes; and others said they did not know. The answers went on air during the second broadcast. The fact of “waiting” was very interesting, because each Saturday was no longer just for meeting to discuss a particular topic. It

was meeting to wait, waiting to see what would become of “that bottle thrown into the sea”, and, luckily, there were always messages. The messages probably came because, we might say, the ethical position of the person forming the first listener, in my case the first listener with the power of relaying, I would say, defines a public (an issue of ethics and power). Yesterday we were talking about constructing a public, and I think of this as a form of qualifying demarcation. I would say that definition of a public is something more than a question of market or audience. Definition of a public is an offer of position. We define a public able to do something more than consume.

Spaces under construction, as *La Colifata* was at that time, the creation of the plastic-sound installation or mechanism, and the characteristics of the listener and his or her ethical position, defines a restless, interested and stimulated public, able to do, to speak, to participate. I mean, the ethical position of someone who listens to and engages in this process is not just assuming the value of the person speaking, but is also introducing an instance in which the person listening not only feels welcome, but feels called to participate beyond listening or observing. And I also say that it is not enough for there to be an ethical position of the person who engages (the coordinator) – the first listener with power – but that a mechanism is put together with two particular central characteristics: open and incomplete, which will help in constructing a restless and irreverent public. Rather than addressing the reasons for the questions, therefore, I am addressing another question: why were there

always listener messages from the start?

The people who ran the community FM programme said to the inmates: “*Why not give your space a name... this is your space, this programme is being recorded to be heard... why doesn't it have a name?*”

What I do is record this request from the people “giving space” to those who have lost space in society. I take the request to the hospital and start looking for a name for this space they had on community FM. Carlos Riel goes out as correspondent into the hospital gardens to ask. When he comes back the assembled group listens to his question. His question was not: “*What name would you give our space on community FM?*” His question was “*What name would you give our radio station?*”

When I talk about *web-making in diffusion*, when I say listen to chance, the unexpected. When I talk of the clinic of surprise, of situation, the clinic of the occurrence, I am in a way talking about that: “*What name would you give our radio station?*” The group does not just listen to the replies, but is surprised by the question. I single that out. It was now clear: they would have their radio, when in reality we did not have the technical means. Nonetheless, the radio station was their possibility for feedback and encounter with others. The constitution of an audience that could possibly speak.

So, 40 possible names for their radio station are recorded on the tape-recorder, none of which

alludes to madness, and they are unable to come to an agreed choice for one. *La Colifata* works precisely with this state of deliberation. Only one of the 40 relates to madness: *La Colifata*. *Colifata* comes from slang, from Buenos Aires jargon. It is a word that was almost dead, unused, yet recognised by people. It has a meaning that does not deny the dimension of madness, but it is not used pejoratively. It has an affectionate dimension as well. The group deliberates, there is no agreement. Pablito suggests: “*Why not send it back to the radio station and the listeners can vote?*” I repeat what Pablo says to the group and they happily agree: “*Let the listeners vote*”. The following Wednesday FM S.O.S. radio from San Andrés broadcasts the 40 possible names for the Borda inmates’ radio station. The audience starts phoning in and it is the other who votes, the community voting for LA COLIFATA. *La Colifata* therefore relates to that place of designation that comes from the other. The Community could have voted for “Carlos Gardel” which was one of the suggested names. Radio Spika was another, The Big Farm another. “Old Time” Radio, was suggested: “*Because the people here have been here a long time, so it’s old time*”. “Capital Piluso Radio”. Capital, not captain (Piluso was slightly mad childhood hero). “Radio Westinghouse”, because the correspondent had a Westinghouse tape-recorder. “*What would you call the radio station?*”. And he shows the tape-recorder; the patient looks and says: “*Westinghouse, what else could it be?*”

So the community votes for *La Colifata*. We accept the naming of this place that comes from

the other to go back to work on it, opening it to a multiplicity of meanings. *La Colifata*.

On October 31, 1991 we were having the 5th workshop and we were looking for the face of God. That was the day’s topic someone had proposed. They discussed the possible faces of God, whether God existed or not... Ever, who “was quite close”, was called upon – because he said he lived above the second heaven (second floor of the Borda hospital, service 12) – to tell us if He could be seen from there or not. We imagined that being in the second heaven he was perhaps closer to God. We asked Ever to give us his report, to summarise to the group. The group set him up as exclusive correspondent from “above heaven”.

By the 5th meeting, being a correspondent seemed a natural group resource. As Ever had appeared, so did someone else, “the Uruguayan”, and said: “*Well, so I want to be the correspondent from Mars.*” I said: “*Since we’re talking about the planets, who’d like to be the earth correspondent?*” Joaquin said: “*No. I want to be a correspondent, but from Borda.*” – “OK.” And Carlos Riel said that he wanted to be the earth correspondent.

A set of correspondents which at that time was considered a playful way of including discourse and the aesthetics of being, which could not have been incorporated in a differently. That was the forerunner of what I would later call “*techniques for inclusion of insane topics*”.

Let us now look at the correspondents from Mars and Borda.

Audio 4 and 5: Correspondents from Mars and Borda

Washington, the Uruguayan: *Here on Mars, people think that Earth is bad because there is hunger, cold, sadness, pain there. But as a Martian I know that all this will change because there is a God that means us well. That's all.*

Coordinator: *Now, sorry Mars correspondent, it seems that Earth has the face of God, is that true?*

Washington: *That's the biggest lie I've ever heard...*

Coordinator: *So the face of God isn't on Earth. But where is the face of God, on Mars?*

Washington: *The face of God is love... We can see that there is disunion on Earth, that the sick have comfort and there is happiness as well, there is friendship, there are good people... So.*

Coordinator: *Sorry, and what is there on Mars? You're up there, what can you tell us?*

Washington: *The only thing I know on Mars is love.*

Alfredo: *We have the Borda correspondent as well. Good afternoon.*

Joquín: *What can I say? The food is improving at Borda and we hope the staff improve, that they treat us well. That's what I hope, let's see. And that they let us outside without so many regulations.*

Alfredo: *Is there anything else you want to add from Borda?*

Joquín: *Nothing else, nothing else. I've already said too much, I think.*

Technical-therapeutic operation as a resource for intervention in the DRG (Group Radiophonic Mechanism) or plastic-sound installation

For 16 years the tape-recorder recorded and also

functioned as a microphone capturing a field section; a cross-section, I would say, that facilitated speech. The person speaking picked up the tape-recorder and when he had finished, passed it on to someone else. Nowadays at *La Colifata* we have several professionals performing various functions in the DRG (Group Radiophonic Mechanism). I would now like to address the role or function of the technical-therapeutic operator – the position I have always held and now share with a colleague – as from there we can return to some of that aesthetic dimension serving the process of “web-making” and organise a little of what we have seen, understanding the aesthetic as a process and condition for creation; something that refers to the complexity of a function and its particularities, and also the technical therapeutic operator.

We first of all have to understand that this is not a technical operation in the usual sense of the word and the role expected of it. It is an important, almost fundamental space, the destination of multiple lines of transfer and a heavily laden object. It is from that transference reality that the technical-therapeutic operation becomes important. This space is also the space of the gaze, not just of the patients but of ourselves in relation to the qualified field.

The intention is that the technical operation be considered in terms of intervention resources in relation to the assembled mechanism, the DRG, where the central objective is the meeting between people supported by words. The key in this process is everything linked to the creation of

conditions for communicability, understanding that beyond the word – as well – but within the symbolic.

The technical-therapeutic operation is a sensory operation, an operation attempting to disentangle points of density in the environment. It is a complement to verbal intervention as a resource. The technical-therapeutic operator does not just listen to the production of words as spoken text; the operator listens to the group rhythm, its pulse. Melodies are tested in function of the emotions, provoking them, supporting them, sustaining them. The technical-therapeutic operator is an artist with a huge responsibility based on ethics and therapeutic ethics. We consider the term artist in relation to the concept of installation. The “work” ignites, is created and communicates with the living support of this function: that of the technical-therapeutic operator.

The technical-therapeutic operation as an intervention resource does not just introduce or reflect environments. It also incorporates the discursive productions of the patients themselves after editing, and also incorporates the production of listeners in the community through the messages sent to the *colifatos*. This function incorporates the similar other and the self in the position of listening to oneself.

The technical-therapeutic operation also incorporates the political dimension. Attempts are made to introduce elements of shift for the logic of the madhouse. Stimulating movement in what

is stagnant, feudalised, and the overwhelming logics of power.

The technical-therapeutic operation is at the service of what we call a clinic of occurrence, and anyone intervening is a live part of the plastic-sound installation. The instruments used for this restoration and production of subjectivities – as indicated previously – are “sensitive” to chance, “listening” in situation, “thinking” in situation, and incorporating and re-releasing the unexpected. They welcome what each person brings – mad or not, rational or not – and then migrate to other locations on encountering other sensibilities, other knowledge, other pursuits, or other paradigms – as particular models of structuring rationalities. Helping on the way to “web-making” in diffusion and building bridges for its communicability, it is almost an art (art as process) which, as it takes shape (art as aesthetic configuration), is then released, permeable, onto the permeability of others, stimulating their productions.

We talk about an open mechanism because at *La Colifata* anyone can come, but above all because what is produced there is heard on another side. I want to create a meeting point with the community based on dignity, and there is no dignity without exchange.

I talk about and question the aesthetic in pursuit of creation of conditions for communicability, and there is no communication without consonance. Aesthetic consonance and wished-for production as a starting point. Because I presume the value of

the person speaking, I create conditions for communication to be produced; however, it does not achieve what is expected to be found, the value is not found, it is produced, and is produced on an incomplete path.

Language

We understand language not just as a place of words, but as a possible effect of human expression (language beyond the verbal, language as symbolic, or in symbolic records) as aesthetic of being and as sound of speaking, be it rhythmical, melodic, verbal or gestural. It will point precisely towards what gives direction to the vital human energy flow, allowing this to happen in states of “cohabitation through the symbol” to create effects of language, spaces of resonance, consonance and encounter. The effect of language will be that space where two or more people come together, understanding the possible production of meaning as a “tie”. The effect of language, trace of symbolisation, a web that weaves meaning by including the *meaningless*, in making room. My intervention will be directed towards the facilitation or creation of “spaces”. Meaning that goes beyond the verbal – although it can include it – and which would be that “interstitial space in which the individual supports or subdues himself”.

The encounter will be in the trace of symbolisation, and there we will be talking about health. Health will also be the fact of promoting spaces of autonomy and responsibility for what

one says or does among *La Colifata* inmates. We are creating health when the group itself makes spaces for the word to circulate, surrounded, contained, bounded and supported by others.

It is in the group where the sounds could emerge into an aesthetic event, in which the meaning will come from the web, in a space for each one, in a space to be occupied jointly. What we are looking for, therefore, is a “healthy polyphony”. We, the professionals will look for what comes out of the situation. We watch, accompany and promote the collective and shared experience of living what emerges not as error or lack of ability, but as possibility for communication.

We will support interventions in listening to context, in the construction of “environmental webs”, for example. At this stage – perhaps – before speech in terms of verbalising. We need the generation of contexts for what we assume to be differential potential capacity to come into play and form ties.

Conditions for creation are created at the DRG, and what is “created” is, amongst other things, the possibility of subjects with words, history, “art” and identity.

In our case there is an invitation to connect the energy vital to life in opposition to Thanatos, the death of the symbol. A constant invitation to create multiple lines of meaning in which the community has a role to play. The DRG creates conditions for the emergence of the particular, for the production and restoration of subjectivity

and subjectifying proposals, making room for what each person brings, mad or not, rational or not; to this end we use techniques that we call “inclusive”. Some of these are “techniques for inclusion of insane topics”

At *La Colifata* we try to invent contexts that contain, contexts that include. We do not correct, we do not force; on the contrary we facilitate the “flow of water to be able to call it a river.” We do not ask it to come, we go and look for it where it can be found. On the radio “the lunatic” re-finds an audience, and this has effects.

Dr Valle suggests topics and the group works with them. Let’s look at a micro-programme and discussion about time. This edition prioritises or attempts to prioritise that it can engage in a dialogue with others or even that what it says can resonate in others, and so the group is working for the group. Let’s look at a micro-programme about time:

Dr Valle: *Good afternoon, we are now talking without time, liiiight time, liiiight years. We are travelling without time, clocks have gone out of fashion, light years. To the next passing UFO.*

Diego, the narrator: *We are still here on LT22 Radio La Colifata broadcasting live and presenting the series on the “the world and its health” with Dr Valle. Applause!!!*

Dr Valle: *Well. Time, time has no numbers. I’d say that marking time without numbers is to live life to the full.*

Alfredo: *How do you mean? Let’s see. Can you explain that better?*

Dr Valle: *Time is marked in numbers, I mark time without numbers and without clocks.*

Alfredo: *Could we open out the microphone in case anyone wants to ask a question?*

Dr Valle: *Yes*

Evaristo: *The time of today, the time of now, the time of yesterday. Of here and now. Now is already yesterday because it’s gone already. Now is now, but it will soon pass and everything will be yesterday.*

Christian: *About time? Time temperature, time space. Time quantity, quantifiable, qualifiable time...*

Alfredo: *Time (in the sense of running out of time...)*

Juan: *They say you can never recover lost time, don’t they. Is that true?*

Evaristo: *I can say something. When time is lost... when you lose it you gain, so time lost is time gained, because there is still the time to come. So we gain it, eh!!*

Juan: *In other words, it’s something like if we lose we win and if we win we lose, something all inverted, all turned about.*

Hugo: *It’s some time since I ate, it’s some time since I took a bath, it’s some time since I had a pay rise, it’s some time since my birthday. It’s some time. Time happens, therefore it doesn’t exist, we make time. Until another time.*

Silvina: *Time is the most precious thing that exists, that’s why you should never waste time. I am the most precious about time.*

Trinity: *Time is existence. Time... the body itself has its times, its cycles. We have a biological clock, we have all kinds of cycles, so that there is no need to depend on a machine to know whether it’s day, night, to know whether I have to get up or lie down or if I have to eat.*

Daniel: *Well, I think it’s a wonderful afternoon here at Borda, a sensational afternoon. I’m waiting for a*

friend to see if they want to have a chimarrão tea with me here at Service 5, A great friend of mine, who I like a lot.

Alfredo: *And the time?*

Daniel: *I've already talked about time. A wonderful, stupendous afternoon, a bit of sun, temperature of 16 and a half degrees. A stupendous afternoon...*

(Increase music)

Dr Valle: *I'd say that everyone is happier without clocks..*

(Final music)

It is interesting that the person who produced this investigation of time was a “lunatic”. Someone that no one listens to, someone who in their insistent interruption, their particular “interruptive rhythm”, comes from the head of a group that knows how to give space to this non-space. And from this art with a plastic predisposition of someone intervening on the pathway to “weaving diffusion” a form for its being or non-being is set out, in which not just I participate, but the group participates, reflecting. And they notice what Valle has set up: questions about people, questions we all ask. So that is probably the dimension that makes us equal and it is what we seek as a possible meeting point with the community.

We can see the editing work. What stands out here is the fact that Dr Valle's productions have an effect on others and that that will soon have an effect on him. There is a deliberate policy in this sense of considering the micro as a final product connected to the aesthetic, and we try to make our contribution. However, it is worth asking questions about the editing process. What

legitimises my action of working with the discursive materiality of a group of Borda patients and editing, or rather “cutting, pasting, moving, reducing” their discussions to so that the “listener” can hear? Where does the authority come from of being able to make use of times and modes to address sounds and images (when we do TV)? I will not go into that here apart from saying that the editing at *La Colifata* is considered in terms of intervention, and that the objective is not to “capture”, but always to energise, opening possibilities for the work or processes of subjectivisation, production of meaning and its multiplication.

Weaving diffusion can be read as modes linked to processes for forming groupness and this has to do with creating spaces for inclusion in an open mechanism. Everything that happens there is being broadcast on the radio for the whole hospital and the neighbourhood, and the programmes in turn are included in a very wide network of solidarity re-broadcasters in the country and Internet platforms that carry these productions (from both TV and radio). This relates to a methodology of using media assembled to reach the community, to reach the ordinary people, connecting with many others with the aim of integrating the patients, but it also relates to something else, which I hope to describe through examples, and which is concerned not just with the task of de-stigmatisation, but with the work of de-stigmatising and above all with the idea of creative use of media produced by the community and producing community.

What is the process by which we stimulate these

desired production spaces in the community? From what conceptual sphere, there is something that needs to be taken into account: why do people connect with La Colifata? Why do people participate and construct the space?

There are many spaces in society where cultural actions are promoted, art events etc., but why is it the mentally ill who stimulate this process of libidinal investment or development of potential in the community?

We shall look at a micro-programme, and I want to share this because it reveals something of the order of the remedy. There is a person called Jorge Garcés, one of the inmates, who suggested the name of La Colifata. For years the *La Colifata* micro-programmes were re-broadcast by a wide-audience station called Rock'n Pop, and the presenter liked Garcés a lot. Or perhaps it would be better to say that this series of micro-programme re-broadcasting constructed and formed, over time a "media subject". A "media subject" not as possession, but as another space for constructing subjectivity. This presenter, Lalo Mir, and the systematic series of productions by Garcés presented on Rock'n Pop brought Garcés recognition. Recognised by the listeners; people liked him, and recognised him. One day Garcés had a problem and this is what he said:

Audio 7 Garcés micro-programme and the star voyage

Garcés: Well, I'd like to say that I lost a brown bag

on Monday August 24, when they gave me overdue authorisation for that day and I was wandering confused nearby because I firstly thought that the star rocket had to be launched and I had to go to Alpha Centauri or somewhere. And it ended up being a hoax, a trick. Along comes my brother-in-law, stupidly making me waste time on clothing details, making me waste time and without even bothering to talk to me. I lost... I lost all the maxims. And I sold them. If I could ask everyone I sold the maxims to give them back so that they could be reunited and published, that would be great. Now I'm without my maxims and that's terrible, now I'm a poor tramp with nothing at all to sell. I'm asking everyone who's bought my things since 1985, to bring some of them back and put them together... reunite them and give them to Olivera so that they can please be published soon, this year if possible.

Listener: I've been thinking about Garcés losing his things and... how good it is that people write and then give what they write to others, because it seems that giving things to others is one way of keeping them safe, because now he'll be able to recover what was given. And if he hadn't given them to anyone or hadn't sold them, he wouldn't now be able to get them back.

This micro-programme was aired on Rock'n Pop and listeners started making photocopies of much of the material he had produced. Garcés sold photocopies of his writings and was able to recover a large amount of his productions since 1985 through the mobilisation of listeners who had bought his output, his maxims, over the years. What I mean is that a "listener" appears, who is not a psychiatrist, or a psychoanalyst, or a nurse, or a

healthcare professional, but who can indeed construct health in terms of helping to reconstitute and recover a story; and that is something very concrete, something that occurred through the use of media for constructing spaces in health.

The second aspect that I would like to emphasise concerns the person who spoke on that occasion and said: “(...) it is thanks to having given it away that he can recover it”. She was someone who turned up on a Saturday to share the afternoon with the inmates. Each Saturday an average of 20 visitors come in from the community.

I would now like to think about the ethical and aesthetic conditions in the practice connected with television.

The first television programme was produced in 2004, broadcast on a terrestrial channel with a huge audience (around 2,000,000 viewers), which soon received more than 2000 emails. Then we arranged with a school of social educators in Paris, called Saint Honorè, to create a database to help us qualitatively analyse the content of those messages in terms of social representation etc. We soon made *La Colifata TV* as a micro-programme version, with the same concept as the radio programmes, but now on TV. These productions were broadcast on terrestrial television and on cable by Canal de la Ciudad. We also did a series of programmes called “*El living de Stellita*” (Stellita’s Lounge). *El living de Stellita* was a programme presented by a woman street dweller whose son was an inmate. She came to *La Colifata* and did the visits slot (a radio programme where the people

visiting the space are interviewed). The striking thing about this woman is that she generated “home comfort” with the guests, managing to bring a climate of intimacy to her interviews. She was a perfect host and yet, paradoxically, she was someone without a home, who had no house. So “*El living de Stellita*” was transformed into a public space. Each month, the programme was recorded in a square in the Belgrano district, the district she came from. This programme had sections presented by other patients. The whole programme was run by patients. The topics they attempted to address were universal: production – production of sound, production of meaning, production of machinery, production of subjectivity, human production; laughter as a characteristic human feature; responsibility: the patients attended workshops for a month on the issue of responsibility; performance: why does man use his body to represent his own life? The programme took an anthropological view, attributing journalistic value to themes connected with what formed us as human beings.

In these programmes there was a section for Alejandro, an opinion space that he recorded for later broadcast. The audio from this recording was posted on the La Colifata website (www.lacolifata.org) and viewers and listeners were asked to access it and illustrate as they wished. So when we broadcast the programme a month later, Alejandro’s space was always built by someone from the community who had done the drawings.

In this way, at *La Colifata TV* we do not just work towards caring for the individual, protecting them,

promoting their circulation, reducing the impact of “cruelty of image”, rescuing them from obscurity to prevent the morbid pleasure and attraction of the obscene-porno viewer. We also attempt to foster something else with the TV programme: to facilitate the power of the listener/viewer, including their manifestation in the construction of the programme itself. We call this proactive.

In his space, Alejandro chooses a story by Borges. A viewer sends in their drawings inspired by listening to the audio of Alejandro reading the story. The encounter Platform is the *La Colifata* web page where people are called up and the fragments to be illustrated are published. A third-year drawing teacher can get their students to listen to the story and then go on to make drawings of it. The idea in play here principally brings together two aspects.

– There is an act of integration, of friendly and caring investment between the community and the patient;

– We are not so much interested in an ‘established person’ illustrating a segment or section; it is more important that it be a platform for initiating and achieving a social “seedbed”. To give spaces for the productions of our society to circulate. The community devises and practices solidarity based on showing their ability for intervention in relation to problems. It is interesting here that the community not only comes together with the aim of doing good, but participates, above all, because it finds a place offered for developing its art. Furthermore, it would be the patients that offer these spaces of expression and circulation of their

productions. For us, that means working with community health and, in this case, the promoters of these healthcare actions would be those who supposedly have none.

The destination of radio micro-programmes and TV programmes is the broad public, the society with the problem of segregationist arguments against “the different”, the society that constructs myths, that fears, that criminalises, that denies, that is paralysed, consuming morbid pleasures, that idealises, etc. A society that is educated in and for the “consumption” of what is produced by the media, and not in the possibility of using it to produce citizenship, cultural assets or health. While in our case all these dimensions come together to produce what we call *acts in health*. Is that not the function of public TV, for example? Is that not one possible function – amongst others – of the communication media in general? Is not its function perhaps that of interactively promoting the development of a community’s potential? By potential I am referring to the promotion and awakening and development of the resources of a community, and talking about resources is to refer us to the symbolic as a driving force of cultural production. It is therefore when the proactive is associated with the public in the use of the media.

I should like to conclude by sharing something that I believe synthesises this whole story. I began by saying that in 1991 I assembled a group of people around a table in the grounds of a psychiatric hospital and we quickly organised a workshop for “discussion and reflection” with the feature of it being recorded. This space was soon

transformed into Radio *La Colifata*. It operated from the outset with the idea of including those who were excluded, giving space to various discursive productions, respecting what each person brought to it. From that, the game of correspondents arose, with the appearance of the correspondent from heaven, from earth, Mars and Borda. The productions were, two years later, given to a schoolteacher who shared them with her students: seven-year old second-year pupils at a little school at Dock Sud. Together, they listened to the patient correspondents and talked about them with their teacher: who they were, where they lived, what happened to them, why they were called mad, etc. After that discussion the teacher suggested playing correspondents as they had. Child correspondents from the moon, the sun, from Mars, Earth, etc. That game was recorded and then sent to us.

I have not mentioned the ethical and aesthetic criteria connected to editing, but I could say that the criteria used for editing this sound fragment were to investigate how, in the case of the children, they would construct the relationship with an other, with a “different” other. From this perspective their reports demonstrate some very interesting passages. For example:

“We found some extraterrestrials who were ill”. The teacher asks what they are like, and a girl replies: “...they’re...not sooo ugly, they wear green clothing and they don’t buy the clothing, and there are some places where they get it from.” It is the same as in the psychiatric hospital: they do not buy their clothing, and “there are places where they get it

from”. But that is something that I edit, a cut, a listening position that considers criteria that aim to be ethical and aesthetic, and which the group releases.

La Colifata TV currently has a 10-minute live segment on Wednesdays on a Channel-7 programme on terrestrial national television. Two patients present this live segment, introducing a range of material produced by other patients. Following this communicative platform, television viewers were invited to visit the *La Colifata* website and download the micro-programme “La Colifata goes to School” (which was what that edited segment was called with correspondents talking from different locations. A mixture of recordings of the psychiatric patients and the school children). The idea was that anyone who wished to could make drawings and send the drawings in to us. They could either be drawings that would be edited by us or a finished work. I would like to share the first one sent in. The viewer was called Lula and she made a plasticine-model animation based on the audio. I think it is interesting that it does not emphasise what was previously pointed out: “*They don’t buy their clothing...*”; “*...They were on one side and we were on the other...*” She created a new series of meaning, making her work, infinitely and dramatically expanding what her production would inspire us to. And that is how we want to continue, with this community production mechanism, as Marco Villela so well indicated. In this art of multiplying meanings and stimulating productions, intervening in the “web-weaving of diffusion”

I invite you to look and listen, and thus conclude my talk.

Video: La Colifata goes to school

Ever: *The little Gods are the hairy ones. We are beautiful little Gods, we are the loveliest in the world. For daddy and mummy, brothers and sisters.*

Teacher: *Calling heaven, above the heaven. Can you hear me, people above heaven? Over.*

Child: *Yes, we can hear you miss. Everything is calm here, we're looking everywhere but we can't find anything. We're looking everywhere but we can't find anything. The angels are here, playing ball and then at night they'll go to sleeeep...*

Radio Colifata Coordinator: *Is the face of God above heaven? Please report.*

Ever: *Im the only one to see and Im sitting on the green grass, and I can see the cars, there's no one. Im alone.*

Teacher: *What were you looking for that you couldn't find? Over.*

Child: *The angels, but we didn't find them.*

Teacher: *But did you see anything? You saw them, could you communicate with them?*

Child: *No, we couldn't communicate.*

Teacher: *Why?*

Child: *They were on one side and we are on the other. They were on one side and we are on the other.*

Teacher: *Do you think you can manage to approach them?*

Child: *Maybe, perhaps. We might be able to, YES.*

Ever: *Yes. Above heaven there are lots of green cars, there are no boats, helicopters and planes...yes, my friend.*

Teacher: *Do you need us to send you anything else in the ships?*

Child: *No, nothing else.*

Teacher: *Very good, we'll be back in contact soon.*

Teacher: *Calling Mars, can you hear me?*

Washington, the Uruguayan: *Here in Mars we think the earth is sick because there is war, hunger, cold, sadness, pain. But, Martian that I am, I know that this will change because there is a God that loves us a lot. Nothing else.*

Teacher: *How are you getting on... did you get the oxygen masks?*

Girl: *Yes. We're fine here, we can breathe well. We've found some extraterrestrials who were sick... but they brought food and things to keep us warm.*

Teacher: *Good, that's lucky, congratulations from here on earth!!!! You've found extraterrestrials, great. Tell us what they're like. Over.*

Girl: *They're... they're not so ugly, not so ugly. Ah... they wear green clothing.. and they don't buy the clothing, and there are places where they get it from.*

Final Music.

The End

Biographies

Luis Camnitzer

Artist, educator and curator, Luiz Camnitzer was Education Curator of the 6th Mercosul Biennial. He was born in Germany in 1937 and emigrated to Uruguay at the age of 14 months. He has lived in New York since 1964. He is Professor Emeritus at New York State University. From 1999 to 2006 he worked as curator for emerging artists at *The Drawing Center*, New York. He is currently education curator at the Iberê Camargo Foundation (Porto Alegre, Brazil) and the *Colección Patricia Phelps de Cisneros* (New York, USA).

Bruce Ferguson

Bruce Ferguson is an independent curator and critic who has worked internationally for more than thirty years. His recent projects include planning for a new institute for media, arts and culture soon to be announced at Arizona State University, Phoenix. Lives in New York city, USA.

Anton Vidokle

Anton Vidokle is an artist. His work has been exhibited in shows such as the Venice Biennale and Dakar Biennale. With Julieta Aranda, he founded the *e-flux video rental*. Anton Vidokle was a co-curator of Manifesta 6 and is currently working on the *unitednationsplaza* project in Berlin. Lives in New York and Berlin.

Harrell Fletcher

Harrell Fletcher is an artist and a Professor of Art at Portland State University in Portland, Oregon. He has worked collaboratively and individually on a variety of socially engaged, interdisciplinary projects for over a decade. In the 6th Mercosur Biennial, he participated at Zona Franca exhibition. Lives in Portland, Oregon, USA.

Roberta Scatolini

Did postgraduate studies in Clinical Psychodrama at Escola Paulista de Psicodrama, and psychology at Mackenzie University. She is currently art educator and education advisor for the Instituto Paulo Freire, where she works in the Cultura Viva Programme of the Ministry of Culture and the Institution's Socioenvironmental and Intertranscultural Secretariat. She lives in São Paulo, Brazil.

Simon Scheikh

Simon Sheikh is a curator and critic. He is an Assistant Professor of Art Theory and a Coordinator of the Critical Studies Program, Malmö Art Academy in Sweden. Lives in Berlin and Copenhagen.

Santiago Eraso

He holds a graduate in Letters and Philosophy. From 1986 to 2007, he was director of Arteleku, the Centre for Contemporary Art and Culture in San Sebastian, Spain. He is currently part of the content team for "Art and thinking" at the International University of Andalusia and independent advisor for other institutions. He lives in Seville, Spain.

Gabriel Pérez-Barreiro

Curator, PhD in Art History and Theory from the University of Essex and MA in Art History and Latin American Studies from the University of Aberdeen, is director of Colección Patricia Phelps de Cisneros, Caracas and New York. In 2007 was the Chief Curator of the 6th Mercosur Biennial and, from 2002 until 2008, was the Curator of Latin American Art at the Blanton Museum of Art, University of Texas in Austin. Lives in New York City, USA.

Ted Purves

Ted Purves is a writer, artist and Professor at the California College of the Arts in San Francisco and leads the Graduate Curriculum for Social Practice. His public projects and curatorial works are centered on investigating the practice of art in the world, particularly as it addresses itself to issues of localism, democratic participation and innovative shifts in the position of the audience. Lives in Oakland, USA.

Marcos Villela

He holds a doctorate in Education and is Professor on the Postgraduate Education Programme at PUC/RS. He is an advisor to numerous public and private bodies in Brazil. He lives in Porto Alegre, Brazil.

Alfredo Olivera

Psychology graduate from the University of Buenos Aires. He is founder and current director of LT22, "La Colifata", the first radio station in the world to broadcast from a psychiatric hospital. He is social entrepreneur of Ashoka, the body offering assistance to people with innovative and reproducible ideas. He lives in Buenos Aires, Argentina.





Da esquerda para direita e de cima para baixo: Oficina de Pintura do Projeto Pedagógico | Foto: Cristiano Sant'Anna / indicefoto.com • Escola Machado de Assis de Novo Hamburgo-RS faz visita no espaço de convivência no Cais do Porto | Foto: Gabriela Di Bella • Escola Estadual Elisa Tramontina de Carlos Barbosa-RS visita a Mostra Monográfica de Francisco Matto | Foto: Eduardo Seidl / indicefoto.com • Deficientes auditivos da Escola Frei Pacífico sentem a música da obra de Sylvia Meyer na Mostra Conversas | Foto: Eduardo Seidl / indicefoto.com • Projeto Pedagógico faz oficina com professores da SMED em Porto Alegre | Foto: Eduardo Seidl / indicefoto.com



Da esquerda para direita e de cima para baixo: Visita dos alunos do Acompar | Foto: Eduardo Seidl / indicefoto.com • Turmas da Escola Municipal Afonso Guerreiro Lima do bairro Lomba do Pinheiro visitam a Mostra Zona Franca | Foto: Eduardo Seidl / indicefoto.com • Estudante da Escola Barão de Lucena intrigado com obra de Liliãna Porter, na Mostra Conversas | Foto: Cristiano Sant'Anna / indicefoto.com



Oficina "E surge um Espaço...",
Espaço Educativo | Foto: Cristiano Sant'Anna /
indicefoto.com





Da esquerda para direita e de cima para baixo: Simpósio Internacional Terceira Margem, Gabriel Pérez-Barreiro | Foto: Cristiano Sant'Anna / indicefoto.com • Oficina A Paisagem de um Asfalto, no Espaço Pedagógico | Foto: Cristiano Sant'Anna / indicefoto.com • Oficina de Auto-retrato no Espaço Educativo | Foto: Flávia de Quadros / indicefoto.com • Simpósio Internacional Terceira Margem, Marcos Villela, Doutor em Educação | Foto: Cristiano Sant'Anna / indicefoto.com • Turma Maternal da Escola Conhecer visita a Mostra Zona Franca | Foto: Eduardo Seidl / indicefoto.com • Luiz Camnitzer, Curador do Projeto Pedagógico, falando com mediadores | Foto: Cristiano Sant'Anna / indicefoto.com • **Página ao lado:** Oficina Fronteiras da Linguagem aberta para o público espontâneo no espaço educativo | Foto: Eduardo Seidl / indicefoto.com



Da esquerda para direita e de cima para baixo: Simpósio Internacional Terceira Margem, Ted Purves, artista e escritor, Alfredo Olivera, psicólogo diretor da Rádio La Colifata e Marcos Villela, doutor em Educação | Foto: Cristiano Sant'Anna / indicefoto.com • Visita do EJA da Escola Municipal Farroupilha de Canoas à Mostra Monográfica Francisco Matto | Foto: Eduardo Seidl / indicefoto.com • Deficientes auditivos da Escola Frei Pacífico sentem a música da obra de Sylvania Meyer na Mostra Conversas | Foto: Eduardo Seidl / indicefoto.com • Escolinha Patotinha do Bairro Jardim Lindóia visita o Cais do Porto | Foto: Eduardo Seidl / indicefoto.com • Escolas visitam mostras no Cais do Porto | Foto: Cristiano Sant'Anna / indicefoto.com • Escolinha Patotinha do Bairro Jardim Lindóia visita o Cais do Porto • Visita do EJA da Escola Municipal **Página ao lado**: EMEL Jardim de Praça Passarinho Dourado na Mostra Zona Franca | Foto: Eduardo Seidl / indicefoto.com



ATÉ QUANDO **LADRÕES** ?
O BRASIL **NÃO.** **... AUTORIDADES**



Oficina com a Escola João Goulart de Gravataí | Foto: Eduardo Seidl Sant'Anna / indicefoto.com

FUNDAÇÃO BIENAL DE ARTES VISUAIS DO MERCOSUL

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

Diretoria

Presidente

Mauro Knijnik

Vice-Presidente

Beatriz Bier Johannpeter

Diretores

Ana Maria Luz Pettini – Municipal
André Jobim de Azevedo – Jurídico
Carla Garbin Pires – Estadual
César 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

Administração

Volmir Luiz Gillioli – Coordenação
Administrativo-financeira
David da Silva Pereira – Serviços Gerais
Diego Poschi Vergottini – Coordenador de TI
Guilherme França Moraes – Serviços Gerais
Luisa Schneider – Tesouraria e Contabilidade
Mariana Vieira Vargas – Secretária Administrativa
Meg Turatti Peres – Recepcionista

Rodrigo Silva de Brito – Compras
Tatiana Machado Madella – Auxiliar
Administrativo
Teresinha Abruzzi Pimentel – Tesouraria e
Contabilidade

Captação de Recursos

Maria Graciela Zunino – Assessora de Captação

Marketing

Karina Roman – Coordenação

Assessoria de Imprensa

Adriana Martorano – Coordenação

Núcleo de Documentação e Pesquisa

Fernanda Ott – Coordenação
Jairton Ortiz da Cruz – Assistente Operacional
Renata Gomes de Lacerda – Assistente
Operacional
Nádia Luri Tanaka – Bibliotecária
Johny Acosta – Consultor de Softwares

Projeto Pedagógico

Mônica Hoff – Coordenação Geral
Ethiene Nachtigall – Apoio Operacional

Participações na Construção do Projeto

Jorge Henrique Ferraro Biasi
Deborah Pilla Vilella
Paola Bechi do Nascimento

Produção

Mariane Rotter

Tradução

Camila Pasquetti
Gabriela Petit
Nick Rands

Revisão

Gonzalo Viera Azpiroz
Rodrigo Ramos

Projeto Gráfico e Diagramação

Ângela Fayet
Janice Alves

Impressão

Gráfica Editora Pallotti

LIVRO EDUCAÇÃO PARA A ARTE / ARTE PARA A EDUCAÇÃO

Concepção

Luis Camnitzer

Organização

Mônica Hoff

Patrocinador



Apoiadores




Apoiadores Institucionais



Financiamento





Na 6ª Bienal do Mercosul, partimos da idéia de que uma bienal não deve limitar-se a uma imensa exposição de obras, uma mostra cujos critérios de ordenamento mudam a cada dois anos. Para nós, a Bienal é uma instituição contínua que, dedicada à educação da arte, funciona permanentemente. Assim, os nossos primeiros passos consistiram em lançar desafios. Perguntamo-nos: como pode ser criado um distanciamento crítico em um público que não tem experiência com obras de arte? Como é possível atravessar a barreira do gosto na apreciação da arte? Como é possível compartilhar o processo de criação que precede a obra de arte? Como é possível trabalhar com uma multiplicidade de públicos ao mesmo tempo, quando geralmente se dirige somente a um deles?

Consideramos que a arte é primariamente comunicação e que, portanto, tem uma didática implícita. Arte e Educação não são coisas distintas, mas especificações em relação a uma atividade comum. Não há verdadeira educação sem arte, nem verdadeira arte sem educação. Porém, quando o artista que não consegue sobreviver no mercado vai e ensina, não sabe como ensinar. Quando o professor não tem idéias, não se atreve a recorrer à arte para encontrá-las. O fato trágico é que socialmente aceitamos ser possível ensinar sem rigor e que somente é possível fazer arte por designação divina. O simpósio realizado em 2007 e que, hoje, dá origem a este livro, foi feito para que pudéssemos nos escutar e conhecer, para destruímos os preconceitos obscurantistas e lograrmos a integração entre arte e pedagogia, de artistas e educadores.

Luis Camnitzer

