



Revista CLEA

Número 15. Primer semestre año 2023



ISSN 2447-6927

Consejo Latinoamericano de Educación por el Arte



REVISTA CLEA

Número 15. Primer semestre año 2023

ISSN 2447—6927

Dirección:

Rua Ouro Preto 1938, Bairro Francisco Pereira, Lagoa Santa – MG
Brasil
CEP: 33400-000

Correo electrónico:

infovistaclea@gmail.com

Página Web:

<http://www.redclea.org>

Portada: Mari Claudia García. Cuba.

Título: "Desobedeciendo"

Instalación (detalle)

Materiales: Fragmentos de rejas tejidas a mano, cristal, alambre, tornillos, asfalto.

Año: 2023

Diagramación Revista:

Patricia Raquimán O.

Los artículos son de exclusiva responsabilidad de los autores.



EQUIPO EDITORIAL

DIRECTOR

Ramón Cabrera Salort

Instituto Superior de Arte. Cuba.

EDITORAS

Lucia Gouvea Pimentel.

Universidade Federal de Minas Gerais. Brasil.

Dora Águila Sepúlveda.

Corporación Cultural Educarte Chile.

COMITÉ EDITORIAL

Maria das Vitórias Negreiros do Amaral

Universidade Federal de Pernambuco. Brasil

Flor de Maria Armas

Espacio Blanco. Guatemala

Salomón Azar Segura

Instituto Uruguayo de Educación por el Arte. Taller Barradas, Uruguay

Ana Mae Tavares Bastos Barbosa

Universidade de São Paulo; Universidad e Anhembi. Morumbi, Brasil

Ethel Batres Moreno

Universidad Da Vinci de Guatemala. Guatemala

Bernardo Bustamante Cardona

Universidad de Antioquia. Colombia

Fábio José Rodrigues da Costa

Universidad Regional del Cariri-URCA. Ceará, Brasil

Rejane Galvao Coutinho

Instituto de Artes - Universidade Estadual Paulista

Júlio de Mesquita Filho, UNESP. Brasil

Alvaro Augusto Escobar

Escuela Nina Nº 9 "Juan Bautista Azopardo" Santa Elena, Entre Ríos, Argentina

Rina Ibeth Flores R

Ministerio de Educación. Guatemala

María Victoria Heisecke Benítez

Taller de Expresión Infantil y Juvenil, TEIJ, Paraguay

Elizabeth Ivaldi

Taller Barradas, Uruguay

Sidiney Peterson de Lima

Diretor de Relações Internacionais da FAEB. Brasil.

Mario Méndez Ramírez

Universidad Autónoma de Nuevo León. México

Mario Mogrovejo Domínguez
Escuela de Bellas Artes de Perú
Miriam Nemes de Montiel
Red Arte Educación. Perú
Olga Lucía Olaya Parra
Consultora en Arte, Cultura y Patrimonio en Educación. Colombia
Amanda Paccotti Covacich.
Red Cossettini, Irice-Conicet. Argentina
Patricia Raquimán Ortega
Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación. Universidad Católica, Chile
Juliano Casimiro de Camargo Sampaio
Federación de Arte Educadores, FAEB. Brasil
Benjamín Sierra Villarroel
Universidad Autónoma de Nuevo León. México
Roxana Villarino
Instituto Municipal de Educación por el Arte. IMEPA. Argentina
Patricia Ygarza Cuquejo
Taller de Expresión Infantil y Juvenil, TEIJ, Paraguay
Miguel Zamorano Sanhueza
Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación. Chile

COMITÉ EVALUADOR EXTERNO

Mihaela Luminita Albisoru Universidad de Monterrey (UDEM), Nuevo León, México	María del Carmen Mena Rodríguez Facultad de Arte Danzario, Universidad de las Artes. ISA. Cuba
Sergio Rommel Alfonso Guzmán Universidad Autónoma de Baja California. México	María del Rosario Fernández Méndez Profesora Adjunta Universidad de Brasilia. Brasil
Maurilio Andrade Rocha Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil	Mariana de Lima e Muniz Universidade Federal de Minas Gerais. Brasil
Cláudia Regina dos Anjos. Escola Municipal Professor Lourenço de Oliveira/ Prefeitura Municipal de Belo Horizonte. Brasil	Lizette Mertins Luna Estudio de Danza- Guatemala
María de Guadalupe Ariza Zavala Tecnológico de Monterrey. México	Lylliam Meza de Rocha Universidad Católica Inmaculada Concepción. Nicaragua.
Shannon Figueiredo De Souza Botelho Colégio Pedro II. Brasil	Juliana de Castro Palhares Passarim Arte Educação e Cultura. Professora de Artes Visuais da Educação Básica. Brasil
Alexis Aroche Carvajal Universidad Agraria de La Habana. Cuba	Gustavo Peña y Lillo Facultad de Artes Visuales – Universidad Autónoma de Nuevo León.
Rosvita Kolb Bernardes Universidade Federal de Minas Gerais. Brasil	Tecnológico de Monterrey. México
	Maria Susana Pilovich Ministerio de Educación de la Nación. Argentina.
	Juan Carlos Pérez Díaz Universidad de San Carlos. Guatemala

Saidel Brito Lorenzo

Universidad de las Artes. Guayaquil,
Ecuador

Gonzalo de Jesús Castillo Ponce

Universidad Autónoma de Zacatecas.
México

Gabriela Cordoba Christófaro

Universidade Federal de Minas Gerais.
Brasil

Alejandro De Vincenzi

Instituto Municipal de Educación por el
Arte. IMEPA. Argentina

Marcos Aurélio Moreira Franco

Universidade Regional do Cariri – URCA.
Brasil

Gloria Anisia Fariñas León

Universidad De La Salle, Bajío. México.

Miguel Flores Covarrubias

Universidad Veracruzana. México

Geraldo Freire Loyola

Universidade Federal de Minas Gerais.
Brasil

Leda Maria de Barros Guimaraes

Universidad Federal de Goiás. Brasil

Nancy Iriarte Araya

Universidad Sto. Tomás. La Serena. Chile

Caroline Alciones de Oliveira Leite

Centro de Ciências e Educação Superior a
Distância do Estado do Rio de Janeiro. Brasil

Vicente López Velarde Fonseca

(R) Universidad Autónoma de Querétaro.
México

Ema Lozano García

Universidad Autónoma de Nuevo León.
México

Juliana Gouthier Macedo

Universidade Federal de Minas Gerais.
Brasil

Ana Del Tabor Vasconcelos Magalhaes

Universidade Federal do Pará. Brasil

Ana Fabiola Medina Ramírez

Facultad de Artes Visuales (UANL) y
Universidad Regiomontana. México,

David Alejandro Ramírez Larsen

Tecnológico de Monterrey. México

Mônica Medeiros Ribeiro

Universidade Federal de Minas Gerais. Brasil

Inês Antonia Santos Ribeiro

Universidade Federal do Pará. Brasil

Gabriela Canale Miola

Universidade Federal da Integração
LatinoAmericana. Brasil

Therese Hofmann Gatti Rodrigues da Costa.

Universidade de Brasilia. Brasil

David Rodríguez de la Peña

Conservatorio Nacional de Música. México

Maikel Rodríguez de la Cruz

Universidad de las Artes (ISA). Grupo de Teatro
Ludi. ICRT (Instituto de Radio Cine y TV). Cuba

José Rafael Rojas Bez

Adjunto al Instituto Superior de Arte. Cuba

Zulma Patricia Sánchez Beltrán

Universidad Pedagógica Nacional. Secretaría de
Educación. Bogotá. Colombia

Carlos Sánchez Cunill

Universidad Mayor. Santiago de Chile

Mayra Sánchez Medina

Instituto de Filosofía, La Habana. Cuba

Ivett Sandoval Torres

Universidad Michoacana San Nicolás de Hidalgo.
México

Ray Eliot Schwartz

Universidad de Las Américas. Puebla. México

Antonio Silva Vildósola

Universidad Diego Portales. Chile

José Afonso Medeiros Souza

Universidade Federal do Pará. Brasil

Leonardo da Silva Souza

Universidade Federal do Sul da Bahia. Brasil

Juan Rafael Toriz Sandoval

(R) Universidad Veracruzana. México

Julio Ruslán Torres Leyva

Universidad de las Artes-ISA, Cuba

Cecilia Carolina Vilarrubí Rojas

Instituto Uruguayo de Educación por el Arte.
Taller Barradas. Uruguay.



EVALUADORES REVISTA CLEA N°13

Shannon Figueiredo De Souza Botelho

Caroline Alciones de Oliveira Leite

Ema Lozano

Benjamín Sierra

Lucia Gouvea Pimentel

Ramón Cabrera Salort

Dora Águila Sepúlveda



Mari Claudia García. Cuba. Gentileza de la autora.



TABLA DE CONTENIDO

	Página
EDITORIAL	08
RAÍCES – RAÍZES	
La Red Cossettini	16
Amanda Paccotti. Álvaro Escobar y María Fernanda Foresi, Argentina	
CAMINOS – CAMINHOS	
Procesos de mediación artística: un circuito en el que re-significar nuestras experiencias	25
Saúl Pérez Quiroz, México	
INVESTIGACIÓN/CREACIÓN - INVESTIGAÇÃO/CRIAÇÃO	
Sobre o Arquivo e a Vida, ou a Vida-arquivo	43
Sara Ramos de Oliveira, Brasil	
Rogério Sganzerla: poéticas cinemáticas de invenção.	56
Marcos Bonisson. Brasil	
<i>Sankofa</i> , o Papel e a Fotografia	68
Vítor de Souza Pereira Martins. Brasil	
HUELLAS – TRILHAS	
Festival de Verano 2023	81
UNIVERSO LECTOR - UNIVERSO LEITOR	83
PALABRA ABIERTA—PALAVRA ABERTA	90



EDITORIAL

El arte, un avivador de conciencias

“El arte (con la misma raíz: artificio, artesanía, artimaña)
es todo lo contrario de la transcripción automática:
es actividad consciente, no descubrimiento pasivo”
Ernesto Sábato.

A la memoria de Violeta Hemsy de Gainza y a un entrañable consejero mayor, Salomón Azar.

Hacer pensar y hacer sentir con intensidad, extender o dinamitar nuestro universo sensible, marcar nuestra memoria, develar caminos insospechados y cuestionamientos, sueños y apariciones, transitar nuestra existencia en alerta sensible y disposición de cambio, develar la naturaleza dialogal de nuestro entorno, desde lo más pequeño e ínfimo hasta lo más grande, de un modo u otro ese es el ambicioso palpito que reúne a los artículos del presente número, cada uno desde la tesitura propia que lo convoca.

Los maestros argentinos Amanda Paccotti, Álvaro Escobar y María Fernanda Foresi, se reúnen para desde la guía de la primera, compartir el devenir de una red que ha hecho historia, la Red Cossettini. La experiencia pedagógica de Olga y Leticia se divulga y expande por los miembros de la red, originalmente comprendida por los exalumnos de esa luminosa empresa educativa y hoy acrecentada por sensibilidades educativas expandidas por el continente, donde renace con fuerza una escuela necesaria para nuestros días. El artículo señala los hitos de existencia de la Red, multiplicidad de acciones, que nos traen vivas y palpitantes la experiencia Cossettini a la luz de hoy proyectada hacia futuro.

El maestro mexicano Saúl Pérez Quiroz nos comparte, en la sección Caminos, sus criterios sobre los procesos de mediación artística y lo que ello implica de comprometimiento personal intransferible para hacer de la mediación un acto de construcción de sentido propio,

que despierte singularidades y crecimiento. En las experiencias que realiza en tres museos de la Ciudad de México destaca en todo momento la distancia que establece ante la consabida y formal relación tendida en lo que se identifica como “visita guida” al museo y lo que sustenta en tanto mediación artística, la revelación del arte como avivador de conciencias. Por ello resume acertadamente “Sólo si atendemos a los acervos subjetivos de nuestros visitantes, podremos realizar una práctica de mediación verdaderamente incluyente, diversa y plural, en la que el centro no será, nunca, el mediador ni las obras, sino el visitante como sujeto cognoscente, político e individual.”

En sucesión tejida de revelaciones compartidas los artistas brasileños Sara Ramos de Oliveira, Marcos Bonisson y Vitor de Souza Pereira Martins nos comparten sus modos de evidenciar la investigación artística con el propio discurso del arte, sea fotografía/archivo, fotografía/proceso, guión cinematográfico, filme o pasaje escrito y desde estos dispositivos muestran la realidad expandida del arte y su penetración en el develamiento crítico del mundo.

Sara Ramos de Oliveira es autora de *Sobre el archivo y la vida, o la vida-archivo*, Ella labora conceptualmente con la memoria y el archivo y con el archivo y su factible relación con la vida. En determinado momento afirma: “La fabulación hace parte intrínseca del proceso de rescate de la memoria, individual y colectiva”, y la desprende del archivo. Sus argumentaciones sobre el archivo se fundamentan en autores contemporáneos como Foucault o Agambem, pero ante todo en obras de arte contemporáneo latinoamericano que revelan las varias dimensiones en que vibra el sentido de las imágenes que constituyen el archivo, reveladoras de la realidad tenebrosa de las dictaduras latinoamericanas.

El cineasta Marcos Bonisson, colega de Rogério Sganzerla nos comparte con *Rogério Sganzerla: poéticas cinematográficas de invención* el ámbito experimental, crítico y enfáticamente heurístico de la cinematografía de este notable cineasta brasileño. A partir de un guión que laboró el autor junto a Rogerio desata un análisis de la naturaleza expandida de la prolífica obra de este cineasta y de las potencialidades advertidas de su obra. El acicate que entraña esto como parte de su indagación lo lleva a considerar la invención como parte sustantiva de la investigación y de ahí su confesión: “Busco una experiencia extraordinaria que se manifestará en imágenes, escritos y filmes”.

Vitor de Souza Pereira Martins con su *Sankofa, o Papel e a Fotografia* discurre inquisitivo sobre el papel como material en su caso remitido a la fotografía y su proceso de apariciones. Por ello afirma: “La imagen es siempre una interrupción, una interrupción de un proceso, de una acción” y el papel fotográfico se torna ese espacio vacío que califica el autor como lo que llegará a ser, lo que se tornará imagen. El maestro Vitor concibe al papel como una ventana de posibilidades: “los sueños, los caminos, las nuevas miradas” y esa ventana queda habitada por las culturas negras del Brasil. De igual modo en su indagación emplea como intertexto el arte de otros, en particular, el arte y las operatorias del artista negro Mark Bradford. En la penetración del arte de Bradford, centrado en el papel y con un ámbito temático crítico ligado a las culturas negras, Vitor de Souza evidencia las razones de obras suyas que a la par tematizan la negritud y develan la mirada de los artistas negros. Cada uno de los artículos referenciados muestran al arte, los artistas y su hacer en su naturaleza indagadora, a la par que revelan cuánto de avivador de conciencia tiene todo ello, tanto para los creadores en sus procesos como para sus futuros lectores.

En la sección *Huellas* el 17º Festival de Verão UFMG Cultura, *Memória e Democracia* no resulta ser una simple rememoración sino un lúcido recorrido por lo que implica en el recordar develar la memoria de los excluidos, de los marginados y las minorías. En ese revelar la acción cultural en la universidad en las álgidas décadas de 1960 al 1980 y en la actualidad se revela desde la contemporaneidad la recuperación, la actualización y la recreación de las memorias. Así el Festival pone a dialogar críticamente pasado y presente y con ello a la par que actualiza se producen nuevas memorias. Como queda manifiesto en su programa de desarrollo estos propósitos los concibe desenvueltos en “un ambiente de encuentros, diálogos, experiencias sensibles compartidas a partir de registros del pasado y del presente”. El 17º Festival de Verano de la UFMG es un auténtico detonador de conciencia cultural.

En *Universo lector* presentamos el retador texto *Criatividade coletiva. Arte e Educação no Século XXI* coordinado por la incansable Ana Mae Barbosa y Annelise Nina da Fonseca, donde se reúnen voces de notable relieve internacional del universo educativo artístico que ponen de manifiesto la naturaleza plural y colectiva del lenguaje del arte de nuestros tiempos con el protagonismo de lo grupal y colectivo por sobre la preminencia de

lo individual que supone en correspondencia en el plano educativo un énfasis en lo colectivo y grupal por sobre un arte ensimismado y lo que esto implica de nueva mirada a la creatividad desde lo grupal. Como bien apunta la reseña: “se profundiza en el papel de la creación colectiva en comunidades pobres, y analiza sus vínculos con la neurociencia, el asunto de género, el arte terapia, el diseño” y todo esto sujeto al desarrollo de la capacidad crítica al calor de procesos democratizantes. En la misma sección se presenta *Bases para un taller de arte y juego* de la artista y educadora mexicana Ana Fabiola Medina, certero epítome tanto sobre el arte como sobre el juego, los modos de cristalización de ambos en los talleres y potenciales ejercicios de los mismos. Sus futuros lectores comprobarán, además, como el texto resulta una aleccionadora muestra de integración de teoría y práctica. De igual modo, celebramos la reedición de *La nación entera un inmenso taller” Historia de la educación artística escolar en Colombia, 1892-1917* de la educadora colombiana Silvana Andrea Mejía Echeverri, por la urgencia que en nosotros cobra la historia. Todos los textos, a su manera, resultan animadores de conciencia.

En *Palabra abierta* recibimos unas letras de la joven artista cubana Mari Claudia, quien ejerce su posicionamiento crítico alrededor de los conceptos de *censura* y *protesta* hasta hacer de ellos móviles de obras en proceso que nos muestra desde razones y sentidos de los materiales que emplea. Ella reconoce al “artista como investigador especial que subraya aspectos inoperantes o disfuncionales de su realidad.” De tal modo se comporta y con ello muestra como el arte es un avivador de conciencia.

Al cierre de este número supimos del deceso de una educadora del arte excepcional de nuestra América, la educadora musical Violeta Hemsy de Gainza, para quien “Las vivencias constituyen lo más importante de la educación musical infantil” y del repentino fallecimiento de uno de nuestros fundadores esenciales del CLEA, director del Taller Barradas de Uruguay, Salomón Azar. A Violeta nuestra revista le debe el tributo de una de sus discípulas y a Salomón un número especial dedicado a su infatigable labor de educador por el arte y su ejemplar vida de hombre de bien.

Ramón Cabrera Salort



EDITORIAL

Arte, uma despertadora de consciências

“A arte (com a mesma raiz: artificio, artesanía, artimanha)
é todo o contrário da transcrição automática:
é atividade consciente, não descobrimento passivo”
Ernesto Sábato.

À memória de Violeta Hemsy de Gainza e a um cativante conselheiro sênior, Salomón Azar

Fazer pensar e fazer sentir com intensidade, estender ou dinamitar nosso universo sensível, marcar nossa memória, desvelar caminhos insuspeitos e questionamentos, sonhos e aparições, transitar nossa existência em alerta sensível e disposição de mudança, desvelar a natureza dialogal de nosso entorno, desde o menor e ínfimo até o maior, de um modo ou outro esse é o ambicioso conjunto que reúne os artigos do presente número, cada um a partir da tessitura própria que o convoca.

Amanda Paccotti, coordenadora e autora, com Álvaro Escobar e María Fernanda Foresi, professoras e professor argentinos, se reúnem para compartilhar o devir de uma rede que tem feito história, a Rede Cossettini. A experiência pedagógica de Olga e Leticia se divulga e expande pelos membros da rede, originalmente compreendida pelos ex-alunos desse luminoso empreendimento educativo, e hoje acrescida por sensibilidades educativas expandidas pelo continente, de onde renasce com força uma escola necessária para nossos dias. O artigo assinala os marcos de existência da Rede, multiplicidade de ações que nos trazem vivas e palpitantes a experiência Cossettini à luz de hoje projetada para o futuro.

O professor mexicano Saúl Pérez Quiroz compartilha conosco, na seção *Caminhos*, seus critérios sobre os processos de mediação artística e o que ele implica de comprometimento pessoal intransferível para fazer da mediação um ato de construção de sentido próprio, que desperte singularidades e crescimento. Nas experiências que realiza em três museus da Cidade do México, destaca a todo momento a distância que se estabelece ante a habitual e formal relação havida no que se identifica como “visita guiada” ao museu e o que ele sustenta como mediação artística, a revelação da arte como avivadora de consciências. Ele resume acertadamente “Somente se atendemos aos acervos subjetivos de nossos visitantes, poderemos realizar uma prática de mediação verdadeiramente inclusiva, diversa e plural, na qual o centro não será, nunca, o mediador nem as obras, senão o visitante como sujeito cognoscente, político e individual.”

Em seguida, tecida de revelações compartilhadas, os artistas brasileiros Sara Ramos de Oliveira, Marcos Bonisson e Vitor de Souza Pereira Martins nos apresentam seus modos de evidenciar a pesquisa artística com o próprio discurso da arte, seja fotografia/arquivo, fotografia/processo, guia cinematográfico, filme ou paisagem escrita e, a partir desses dispositivos, mostram a realidade expandida da arte e sua penetração no desvelamento crítico do mundo.

Sara Ramos de Oliveira é autora de *Sobre o arquivo e a vida, ou a vida-arquivo*. Ela trabalha conceitualmente com a memória e o arquivo e com o arquivo e sua factível relação com a vida. Em determinado momento afirma: “A fabulação faz parte intrínseca do processo de resgate da memória, individual e coletiva”, e a desprende do arquivo. Suas argumentações sobre o arquivo se fundamentam em autores contemporâneos como Foucault ou Aganbem, mas ante o todo em obras de arte contemporânea latinoamericana que revelam as várias dimensões em que vibra o sentido das imagens que constituem o arquivo, reveladoras da realidade tenebrosa das ditaduras latinoamericanas.

O cineasta Marcos Bonisson, colega de Rogério Sganzerla, nos compartilha com *Rogério Sganzerla: poéticas cinemáticas de invenção* o âmbito experimental, crítico e enfaticamente heurístico da cinematografia deste notável cineasta brasileiro. A partir de um guia que elaborou o autor junto a Rogério, desata uma análise da natureza expandida da prolífica obra deste cineasta e das potencialidades advindas de sua obra. O incentivo que isso

implica como parte de sua indagação o leva a considerar a invenção como parte substantiva da pesquisa e daí sua confissão: “Busco uma experiência extraordinária que se manifestará em imagens, escritos e filmes”.

Vitor de Souza Pereira Martins, com seu *Sankofa, o Papel e a Fotografia*, discorre inquisitivo sobre o papel como material, em seu caso remetido à fotografia, e seu processo de aparições. Ele afirma: “A imagem é sempre uma interrupção, uma interrupção de um processo, de uma ação” e o papel fotográfico se torna esse espaço vazio que qualifica o autor como o que chegará a ser, o que se tornará imagem. O professor Vitor concebe o papel como uma janela de possibilidades: “os sonhos, os caminhos, os novos olhares” e essa janela está habitada pelas culturas negras do Brasil. De igual modo, em sua indagação emprega como intertexto a arte de outros, em particular, a arte e as operações do artista negro Mark Bradford. Na penetração da arte de Bradford, centrado no papel e com um âmbito temático crítico ligado às culturas negras, Vitor de Souza evidencia as razões de suas obras que tematizam a negritude e desvelam o olhar dos artistas negros. Cada um dos artigos referenciados mostram a arte, os artistas e seu fazer em sua natureza indagadora, que revelam quanto de avivador de consciência tem tudo isso, tanto para os criadores em seus processos como para seus futuros leitores.

Na seção *Pegadas, o 17º Festival de Verão UFMG - Cultura, Memória e Democracia* não resulta ser uma simples rememoração, mas um lúcido percurso pelo que implica no rememorar desvelar a memória dos excluídos, dos marginalizados e das minorias. Nesse revelar a ação cultural na universidade nas álgidas décadas de 1960 a 1980 e na atualidade se revela, a partir da contemporaneidade, a recuperação, a atualização e a recriação das memórias. Assim, o Festival põe a dialogar criticamente passado e presente, e com ele, ao mesmo tempo que atualiza, são produzidas novas memórias. Como está manifestado em seu programa de desenvolvimento, esses propósitos são concebidos e desenvolvidos em “um ambiente de encontros, diálogos, experiências sensíveis compartilhadas a partir de registros do passado e do presente”. O 17º Festival de Verão da UFMG é um autêntico detonador de consciência cultural.

Em *Universo leitor* apresentamos o desafiador texto *Criatividade coletiva. Arte e Educação no Século XXI*, coordenado pela incansável Ana Mae Barbosa e Annelise Nina da Fonseca,

onde se reúnem vozes de notável relevo internacional do universo educativo artístico que manifestam a natureza plural e coletiva da linguagem da arte de nossos tempos, com o protagonismo do grupal e coletivo sobre a preeminência do individual que supõe em correspondência no plano educativo uma ênfase no coletivo e grupal sobre uma arte ensimesmada e o que isto implica de novo olhar à criatividade a partir do grupal. Como bem aponta a resenha, “se aprofunda no papel da criação coletiva em comunidades pobres, e analisa seus vínculos com a neurociência, o assunto de gênero, a arteterapia, o desenho” e tudo isso condicionado ao desenvolvimento da capacidade crítica no calor de processos democratizantes. Na mesma seção se apresenta *Bases para uma oficina de arte e jogo*, da artista e educadora mexicana Ana Fabiola Medina, epítome preciso tanto sobre a arte como sobre o jogo, os modos de cristalização de ambos nas oficinas e potenciais exercícios dos mesmos. Seus futuros leitores comprovarão, ademais, como o texto resulta uma instrutiva mostra de integração de teoria e prática. De igual modo, celebramos a reedição de *A nação inteira uma imensa oficina*” *História da educação artística escolar na Colômbia, 1892-1917*, da educadora colombiana Silvana Andrea Mejía Echeverri, pela urgência que a história nos cobra. Todos os textos, à sua maneira, resultam animadores de consciência.

Em *Palavra aberta* recebemos umas letras da jovem artista cubana Mari Claudia, que exerce seu posicionamento crítico ao redor dos conceitos de *censura* e *protesto* até fazer deles móveis de obras em processo que nos mostra a partir de razões e sentidos dos materiais que emprega. Ela reconhece o “artista como investigador especial que sublinha aspectos inoperantes ou disfuncionais de sua realidade.” De tal modo se comporta e com isso mostra como a arte é uma despertadora de consciência.

Ao final deste número soubemos da morte de uma excepcional educadora de arte de nossa América, a educadora musical Violeta Hemsy de Gainza, para quem “As vivências constituem o mais importante da educação musical infantil” e do repentino falecimento de um dos nossos fundadores do CLEA, diretor do Taller Barradas do Uruguai, Salomón Azar. A Violeta nossa revista lhe rende a homenagem de uma de suas discípulas e a Salomón um número especial dedicado a seu infatigável trabalho de educador pela arte e sua vida exemplar de homem de bem.

Ramón Cabrera Salort.



LA RED COSSETTINI

Amanda Paccotti, Álvaro Escobar y María Fernanda Foresi. Argentina

Resumen

Se describe la historia y evolución de la Red Cossettini, cuyo origen y legado nace con la experiencia pedagógica de Olga y Leticia Cossettini, maestras argentinas que llevaron adelante una escuela viva en Rosario, Argentina, a partir de los postulados de la escuela nueva.

Palabras clave: experiencia pedagógica Cossettini, escuela viva, postulados escuela nueva.

Resumo

Descreve-se a história e evolução da Rede Cossettini, cuja origem e legado nasce com a experiência pedagógica de Olga e Leticia Cossettini, professoras argentinas que realizaram uma escola viva em Rosario, Argentina, com base nos postulados da nova escola.

Palavras-chave: experiência pedagógica Cossettini, escola viva, novos postulados escolares.

Abstract

The history and evolution of the Cossettini Network is described, whose origin and legacy is born with the pedagogical experience of Olga and Leticia Cossettini, Argentine teachers who carried out a living school in Rosario, Argentina, based on the postulates of the new school.

Keywords: Cossettini, pedagogical experience, live school, new school postulates.

“Mientras el maestro no se modifique en su contenido sustancial de maestro y la escuela continúe viviendo al margen de la vida, seguirá siendo un organismo rezagado, inadaptado a las necesidades del mundo en marcha.” (Olga Cossettini, 1945).

En Argentina y desde hace 21 años hoy contamos con la Red Cossettini. Como toda vida institucional, la de la Red tiene su trama, hilos que la conforman, lazos que la fortalecen, nudos que la inmovilizan y largos períodos de letargo y otros de crecimiento sostenido. Muchas situaciones y acciones han sido programadas, pero otras han surgido de lo imprevisto, de las pasiones - y urgencias - por encontrar caminos comunes que nos fortalezcan en este antiguo oficio de enseñar y aprender dentro de la escuela.

El devenir histórico, tanto de la experiencia pedagógica como su ideario, ha sido apropiado antes por muchos integrantes de la comunidad docente interesados por este enfoque pedagógico que por las instituciones que los representan.

Observamos que las instituciones, en general, se resisten al cambio, a la aceptación de las nuevas pautas culturales, sociales y económicas que se generan en la historia de los pueblos. Muchas veces se elaboran proyectos innovadores, pero luego la rutina – o el temor al cambio, los intereses creados o la inseguridad profesional - las subordina a las rutinas preestablecidas... ¿habrá tenido también esta actitud su cuota de comodidad?

¿Cuándo y cómo fue creada la Red Cossettini?

La fría mañana de mayo de 1987 cuando Olga se despide de su barrio y de sueños para siempre, fue el comienzo, creemos, de esta historia.

Leticia, su hermana, asume el legado Cossettini; toma la decisión sobre el futuro de toda la documentación escolar que había conservado su hermana y abre las puertas de su casa a todos aquellos interesados en conocer los fundamentos y acciones de la pedagogía que ellas trabajaron en los quince años (1935-1950) de labor sostenida en la Escuela de Educación Pública N° 69 “Dr. Gabriel Carrasco” de Rosario, Argentina, y cuyos cimientos se habían comenzado a materializar previamente en la Escuela Normal Domingo de Oro de la ciudad de Rafaela (1930 – 1935).

Es así que en 1988 Leticia dona varias cajas de documentos al Instituto Rosario de Investigación en Ciencias de la Educación – IRICE - CONICET – dirigido en esos tiempos por la Dra. Iris Laredo, hecho que da pie a iniciar la conformación del actual Archivo Pedagógico Cossettini en esa institución.

En simultáneo, surgen en Rosario distintos grupos que comienzan a revivir el “germen” de **una escuela de vida y para la vida, donde la ciencia, el arte y la palabra estaban en función de la educación**. Se destacan las acciones de la profesora Beatriz Vettori – una de las figuras más importantes en la creación del Consejo Latinoamericano de Educación por el Arte (CLEA) – quien junto al cineasta Mario Piazza realizan, apoyándose en testimonios de exalumnos y de la propia Leticia, el documental “La escuela de la Señorita Olga” (1991). Dicho documental, sin lugar a dudas, posibilitó que la experiencia sea conocida, valorada y circule a través de festivales cinematográficos, emisiones especiales en la televisión y en una multiplicidad de encuentros docentes - tanto a nivel nacional como internacional.

Esta difusión, a su vez, permitió el encuentro de maestros, profesores, alumnos e instituciones que buscaban posicionarse entre lo aprendido en los institutos de formación docente, las exigencias curriculares oficiales y un “sentir” de que el acto de enseñar debía incorporar otros conceptos y prácticas innovadoras. Jóvenes maestros que se iniciaban y otros con muchos años de trabajo, en distintas realidades y niveles se encontraban, nos encontrábamos, a pensar e imaginar nuevos desafíos y allí comenzó a tejerse la RED. Nadie la creó, se fue conformando con numerosos nudos y lazos que nos permitieron saber que éramos muchos los que compartíamos la esencia del pensamiento Cossettini.

¿Por qué, para qué y con quiénes se conforma la Red?

Creemos que no es tener una posición ingenua, - ante un grave deterioro del núcleo parental y comunitario y los frecuentes cambios curriculares que se observan en nuestra realidad - pensar que la escuela pueda afrontar, aislada, la desesperanza imperante. Pero sostenemos que la escuela debe imperiosamente intentar los cambios, ya que *“es el maestro a quien le corresponde contrarrestar con inteligencia, sabio discernimiento y un profundo amor, esa influencia que pesa sobre el niño con los fatales resultados que, de tan comunes, son apenas tenidos en cuenta por una minoría de maestros.”* (Olga Cossettini, 1941).

Los maestros, equipos directivos y la comunidad escolar saben que no es sencilla la tarea. Muchos son los que están “en el frente” - frente a un grado, a una escuela o en la cooperativa – y no siempre son reconocidos por sus pares ni por el entorno social. Hay soledad en la innovación, dudas y, a veces, descrédito frente a lo diferente.

¿Para quién?

La Red Cossettini ofrece cobijar a todos aquellos que, abrevando del pensamiento y obra de Olga y Leticia Cossettini, reflexionan sobre su trabajo como ellas así: *“Ninguna improvisación. Fue la nuestra una búsqueda serena y valiente. La escuela dilatava su horizonte y enriquecía sus vivencias” ... “Aún con programas oficiales, las materias perdían sus artificiosos contornos y lográbamos una actividad constructiva y creadora. Cultivábamos todas las funciones mentales en armoniosa conjunción, desarrollando cualidades fundamentales de penetración y de sensibilidad en todas las materias. Este fue nuestro hallazgo. Le dábamos al niño la oportunidad de manifestar sus ideas y de realizar sus experiencias en una actividad disciplinada, en la cual las propias dotes del maestro desempeñaban un papel de gran importancia. El maestro era una presencia cálida y alerta” (Leticia Cossettini).*

Esta es la aspiración de los integrantes de la Red Cossettini: constituirnos en una presencia cálida y alerta para reforzarnos en este ancestral “oficio de enseñar”.

Inicio, evolución y acciones recientes de la Red Cossettini

A partir del film de Mario Piazza, que caminó y continúa caminando por parajes inesperados, se comenzó a gestar un movimiento evolutivo no sólo para la pedagogía Cossettini, sino también para aquellos que, inspirados en ella, fundamentaron su práctica en esos principios, lo que permitió el encuentro intergeneracional de docentes de todos los niveles con el único objetivo de innovar para mejorar.

En 2001 la Asociación del Magisterio de la provincia de Santa Fe (AMSAFE) publica “Obras completas – Olga Cossettini, Leticia Cossettini”, que es una recopilación de publicaciones previas de Olga y Leticia.

Con la disponibilidad reciente de esa publicación, el primer antecedente de acciones fue la organización de un seminario sobre la pedagogía Cossettini realizado en el año 2002 en Rosario. Ese seminario adoptó el nombre de “La experiencia educativa Cossettini en la Escuela N° 69 Gabriel Carrasco – Sus fundamentos y vigencia actual”. Fue organizado por la propia Escuela, por el Instituto Superior “Olga Cossettini” y la Escuela de Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de Rosario. A esas dos actividades motivadoras le sigue un paréntesis relativamente largo de conversaciones y encuentros informales en los que se evidenció la necesidad de mantener la realización de nuevos encuentros e intercambios. Es recién en el año 2006 donde se comienza a construir y consolidar la Red Cossettini, a través de la siguiente serie de encuentros y actividades:

2006: Jornada “*Enseñar haciendo feliz: saber, soñar y construir*”. Escuela de Enseñanza Media N° 204 “Domingo de Oro”. Rafaela, provincia de Santa Fe.

2007: Primer encuentro Cossettini. Instituto de Formación Docente N° D-161 “San Antonio”. Santa Elena. Provincia de Entre Ríos.

2008: Dos jornadas de trabajo educativo — en homenaje a Olga Cossettini al cumplirse 110 años de su nacimiento, que pasaría a ser la Primera Jornada Latinoamericana en homenaje a Olga Cossettini. La misma fue convocada bajo el lema “*Educación (con)ciencia y pobreza*”. IRICE – CONICET y Distrito Municipal “Olga y Leticia Cossettini”. 27 y 28 de agosto. Rosario.

2009: 1) Presentación de la valija Cossettini del Instituto Rosario de Investigación en Ciencias de la Educación (IRICE-CONICET). en el Centro Cultural “Bernardino Rivadavia”. Rosario.

2) Segundo encuentro Cossettini en Santa Elena – provincia de Entre Ríos. Instituto de Formación Docente “San Antonio de Padua”.

2010: 1) II Jornadas Latinoamericanas “*Lazos y nudos con la Experiencia Cossettini*”, En homenaje al natalicio de Olga Cossettini. IRICE-CONICET y CLEA. Rosario.

2) Imposición del nombre “Leticia Cossettini” a la escuela pública N° 1376 de Rosario. 15 de septiembre.

2011: 1) III Encuentro de capacitación Cossettini, con una participación de 140 docentes en la sede de la Escuela N° 76 “Maipú”. Santa Elena, Entre Ríos.

2) Jornada “*Palabra Maestra, aquí se escucha*”, auspiciada por el Banco COINAG. Rosario.

2012: III Jornadas Latinoamericanas “*Educación en medio de la tormenta - Esperanza y acción del maestro en el aula: posibilidad real o simple enunciado*”. IRICE – CONICET - Escuela N° 69 “Dr. Gabriel Carrasco”. Rosario.

2014: IV Jornadas Latinoamericanas, “*La escuela viva. hoy... se aprende lo que se vive*”. En ocasión de los 100 años de que Olga Cossettini recibiera su título de Maestra Normal Rural en Coronda. IRICE-CONICET- Isla de los Inventos - Distrito Municipal Norte “Villa Hortensia”. Rosario.

2015: Presentación oficial del material didáctico que posee la Red Cossettini. En el marco de la muestra “*El museo y la escuela. Legado de una experiencia local*”. Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino. Rosario.

2016: V Jornadas Latinoamericanas “Olga Cossettini” “*Aprender haciendo: resignificando saberes, experiencias y talleres*”. Instituto de Educación Superior IES N°28 “Olga Cossettini” y la escuela N°69 “Dr. Gabriel Carrasco”. Octubre. Rosario.

2017: VI Jornadas Latinoamericanas “Olga Cossettini” “*Experiencias educativas latinoamericanas en clave Cossettini*”. Sedes: Instituto de Educación Superior IES N° 28 “Olga Cossettini” y la Escuela N° 69 “Dr. Gabriel Carrasco”. Las Jornadas se cerraron con una sencilla recepción plena de emoción en la casa de la calle Chiclana 345 donde vivieron las hermanas por más de 50 años en el barrio Alberdi de Rosario. 14 y 15 de septiembre.

Estas seis Jornadas Latinoamericanas contaron con la presencia de participantes de nuestro país y de Brasil, Colombia, Cuba, Chile, Guatemala, México, Paraguay, Perú, Uruguay y Venezuela.

2018: Conversatorio en el Instituto de Estudios Superiores N° 28 “Olga Cossettini” (IESOC) “*Experiencias Educativas en clave Cossettini. Proyecciones actuales*”. Contamos con la apertura de María de los Ángeles “Chiqui” González y dos conferencias magistrales de las

profesoras María Amaral (Universidad Federal de Pernambuco) y Leda Guimaraes (Universidad Federal de Brasilia). Rosario.

2020/2021: Ante la situación mundial inédita generada por la pandemia de COVID-19 la RED COSSETTINI decidió acompañar a los maestros argentinos y latinoamericanos en el sostenimiento del vínculo pedagógico en la distancia. Respetando y valorando profundamente el compromiso que todo el colectivo docente tuvo, nos acomodamos a la situación de ASPO y DISPO. Con ese fin, convocamos a través de nuestra red con dos propuestas diferentes y nacieron dos iniciativas muy potentes: “Textos Breves En Pandemia”, que ofreció la oportunidad de escribir micro-textos y micro-relatos sobre la experiencia, recuperando todo aquello que los educadores iban pensando y sintiendo en esa difícil situación transitoria de una escuela educando momentáneamente afuera de sus edificios. Eran textos que sintiesen y expresaran la necesidad de compartir sus experiencias.

Por otro lado, iniciamos la serie de episodios “Maestros Latinoamericanos En Casa”. Esta iniciativa creó la posibilidad de pensar acerca de la educación junto a colegas latinoamericanos que estaban viviendo en escenarios similares a los nuestros, con búsquedas e inquietudes comunes y con un espíritu de patria grande. Los episodios, que se desarrollaron uno por mes, permitieron que colegas de Perú, Chile, Uruguay, Paraguay, Ecuador y Argentina nos vinculáramos para reencontrarnos y pensarnos ante esa situación singular y compleja y estableciéramos un diálogo honesto y fluido sobre la enseñanza.

Pensamos siempre en qué hubieran hecho Olga y Leticia Cossettini ante esas circunstancias. Tenemos la convicción que no hubieran dudado en “estar ahí”, donde los maestros están, animándolos a pensar y sostenerse con proyectos colectivos y latinoamericanos.

2022:

1) Distinción oficial de la Red Cossettini: Recepción de un Diploma de Reconocimiento Público a la Red Cossettini, en ocasión “de los 20 años de trabajo ininterrumpido en la difusión y conocimiento del pensamiento y legado pedagógico de las inolvidables maestras santafesinas”. Cámara de Diputados y Diputadas. Gobierno de la provincia de Santa Fe. Santa Fe, 15 de diciembre.

2) Organización de una serie de tres talleres Cossettini sobre cooperativismo escolar: Primer Taller el 2 de Julio; segundo Taller el 6 de agosto; tercer Taller el 3 de setiembre. Dictado por la Mgter. Alejandra Melina Ferrer. Escuela Normal Superior N° 36 “Mariano Moreno”. Rosario.

3) Jornada “20 años de la Red Cossettini”. Se organizaron tres mesas de trabajo y reflexión sobre tres ejes fundamentales de la pedagogía Cossettini: ciudadanía, solidaridad y cooperativismo. Biblioteca Argentina “Dr. Juan Álvarez”. Rosario, 7 de noviembre.

4) Durante los meses de mayo, junio, julio y agosto junto al Instituto de Educación Superior “San Antonio de Padua” de la ciudad de Santa Elena se llevó adelante los conversatorios virtuales, *“La epistemología latinoamericana en el conocimiento escolar, tramas posibles para articular la lectura del mundo y la lectura de la palabra”*, con la presencia de nuestros enredados de Guatemala, Chile, Paraguay y Uruguay. Como cierre de este proyecto se realizaron dos encuentros más, uno virtual con la presencia de la Profesora María Fernanda Foresi de la mesa coordinadora de la Red y otro presencial con la presencia de la fundadora y coordinadora general Profesora Amanda Paccotti y el Profesor Álvaro Augusto Escobar en septiembre.

Leticia sostenía que *“una escuela como la que hicimos nosotros no podría repetirse textualmente, porque nada se repite de igual manera. Se toman las esencias del espíritu, las que fundamentan la razón. Y se Construye a partir de allí, con los elementos básicos que nunca se deben destruir”*, por eso la conformación de la Red Cossettini instituye acompañamiento, posibilidad de compartir experiencias, saber que tenemos un medio para nutrir nuestros entusiasmos, convertirlos en colectivos y levantarnos de las frustraciones o desánimos. Reafirmar que somos muchos los movilizados y comprometidos con la educación.



Paccotti Amanda. Fue alumna de la Escuela pública N° 69 “Dr. Gabriel Carrasco”, dirigida por Olga Cossettini. Entre 1962 y 1988 fue maestra, vicedirectora y directora del Instituto Fisherton de Educación Integral, Rosario. Es profesora en educación preescolar y artes visuales. En 2002 obtuvo un Diplomado en un curso de posgrado en Proyectos Educativos y Cultura de Paz en la Universidad Católica de Lima, Perú. Forma parte del Consejo Latinoamericano de Educación por el Arte (CLEA) y coordina la Red Cossettini. E.mail: amanda_paccotti@yahoo.com.ar



Álvaro Escobar. Profesor de EGB 1 y 2. Técnico en Educación por el Arte. Actualización Académica en Prácticas Educativas, Actualización Académica en Educación Ambiental. Miembro de la RED COSSETTINI. Docente Titular Escuela Nina N° 9 “Juan Bautista Azopardo”. Santa Elena. Entre Ríos. Argentina. Publicaciones en la Revista Novedades Educativas sobre educación por el arte y la Pedagogía Cossettini. Forma parte del Consejo Latinoamericano de Educación por el Arte (CLEA). E.mail: alvaroaugustoe@yahoo.com.ar



María Fernanda Foresi. Profesora en Filosofía, Psicología y Pedagogía Instituto Superior del Profesorado de Rosario. Doctoranda en Humanidades, mención Educación (Facultad de Humanidades y Artes de la U.N.R.-Argentina). Diplomada Superior en Ciencias Sociales (FLACSO-Costa Rica), Especialista en Gestión del Sistema Educativo y sus Instituciones (FLACSO en convenio con U.N.R), Licenciada en Pedagogía Social (Universidad del Salvador), Postgrado en Nuevas Infancias y Juventudes (U.N.R). Especialista Nivel Superior en Educación y TIC (Ministerio de Educación de Nación). Se desempeña como Profesora titular de la Carrera de Ciencias de la Educación (Facultad de Humanidades y Artes -UNR). E.mail: maferforesi2020@gmail.com

Procesos de mediación artística: un circuito en el que re-significar nuestras experiencias.

Saúl Pérez Quiroz. México

Resumen

A fin de mostrar la plausibilidad de comprender a la mediación como un espacio de construcción, socialización y discusión de conocimientos y experiencias significativas, expongo brevemente los linderos que encuentro entre ésta y algunos procesos de la educación no formal. Desde este marco presento tres experiencias desarrolladas en museos de CDMX, entre 2019 y 2022, para mostrar que toda buena mediación es un proceso que atiende a la especificidad del visitante del caso. Presento como terreno para estas prácticas el 'circuito visitante-obra-mediador' entendido como un espacio para el ejercicio del diálogo horizontal y respetuoso desde una 'escucha activa'.

Palabras clave: Mediación, museos, educación, prácticas.

Resumo

A fim de mostrar a plausibilidade de entender a mediação como um espaço de construção, socialização e discussão de saberes e experiências significativas, exponho brevemente as fronteiras que encontro entre ela e alguns processos de educação não formal. A partir desse marco, apresento três experiências desenvolvidas em museus da CDMX, entre 2019 e 2022, para mostrar que toda boa mediação é um processo que atende à especificidade do visitante do caso. Apresento como campo para essas práticas o 'circuito visitante-trabalho-mediador' entendido como espaço para o exercício do diálogo horizontal e respeitoso a partir de uma 'escuta ativa'.

Palavras-chave: Mediação, museus, educação, práticas.

Abstract

In order to show the plausibility of understanding mediation as a space for the construction, socialization and discussion of knowledge and significant experiences, I briefly expose the boundaries that I find between it and some processes of non-formal education. From this framework, I present three experiences developed at museums in CDMX, between 2019 and 2022, to show that every good mediation is a process that attends to the specificity of the visitor in the case. I present as a field for these practices the 'visitor-work-mediator circuit' understood as a space for the exercise of horizontal and respectful dialogue from an 'active listening'.

Keywords: Mediation, museums, education, practices.

Procesos de mediación artística: un circuito en el que re-significar nuestras experiencias.

Uno de los problemas más latentes en los museos de la Ciudad de México, es la escasez de prácticas de mediación que apuesten por la construcción de espacios pedagógicos y epistémicos más allá de los mecanismos tradicionales, e insuficientes, de transmisión del contenido. La experiencia de una visita guiada al interior de museos con este enfoque, especialmente en los dedicados a resguardar acervos históricos, reduce al espectador al silencio o, en el mejor de los casos, a un depositario de respuestas monosilábicas para preguntas gastadas.

Estas dinámicas colocan al guía o educador en la posición de un agente legitimador, autorizado por la institución, al que hay que atender unilateralmente, centrándose en la exposición de datos históricos y teóricos alrededor de las obras, monopolizando el discurso, y exhibiendo los contenidos del museo como los únicos posibles frente al conjunto de objetos que nos son presentados. Además, la legitimación de la institución, suele colocar al visitante en un punto desde el cual se tiene la sensación de que la autoridad u conocimiento del guía no puede ser cuestionado. Lo anterior ha resultado en que la labor del guía del museo se encasille en un enfoque poco pedagógico que, aunque comunica los contenidos del museo al visitante con la paciencia suficiente, no da cabida a otros saberes, discursos y diálogos, soliendo limitar su exposición a los contenidos históricos o formales de la obra “explicándola” y sin abordar preguntas más allá del estereotipado *¿les gustó la obra?*

La rigidez, la unilateralidad estéril, el monopolio de la información y la ausencia de abordajes críticos son algunas de las cualidades características de dicho enfoque, mismas que juegan en contra de cualquier posible dinámica de mediación, y es necesario reemplazar por metodologías que atiendan más a la diversidad de los públicos. Una práctica de mediación que se permita ser autocrítica —consigo misma y con la institución— requiere un cambio de enfoque que apueste por abrir espacios para la expresión de otros saberes, y que sea capaz de entablar un diálogo, horizontal y accesible, entre los contenidos del museo y los contenidos del visitante. El anquilosamiento en los esquemas para visitas guiadas puede desmontarse desde una práctica que dé cuenta de las relaciones y experiencias que tenemos de la obra y no se centre en la sola información que la institución, o el propio guía, considera pertinente

para “explicar” una obra. Con miras a mostrar la plausibilidad de comprender a la mediación como un espacio de construcción y socialización de conocimientos, expondré los linderos entre mediación y algunos procesos de la educación no formal, desde algunas ideas provenientes de la pedagogía museística. Posteriormente abordaré tres experiencias desarrolladas, entre 2019 y 2022, en el Museo Universitario del Chopo, la Sala de Arte Público Siqueiros y el Museo Tamayo Arte Contemporáneo, a fin de mostrar cómo una buena mediación consiste en un proceso dialógico en el que se atiende a la especificidad del grupo con que nos encontramos, en el marco de la exposición o tema a abordar.

Cabe señalar que las experiencias abordadas orientan sus recursos hacia la construcción de experiencias significativas en torno a la obra, buscando abordar sus contenidos desde puentes epistémicos y cognitivos que no caben en los discursos históricos o curatoriales pues están más íntima e inmediatamente relacionados con la subjetividad de cada visitante. Este enfoque de la mediación busca reconocer la amplitud de las posibilidades cognitivas y sociales que ofrecen sus procesos, partiendo del hecho que “La mediación codifica y vuelve accesible el objeto dentro de los marcos existentes” (Bang, 2016, p. 45), permitiendo una comprensión personal del mismo, desde las múltiples perspectivas implícitas en cada individuo. Mi intención es mostrar como este tipo de prácticas puede resultar, por un lado, en la conformación de espacios de horizontalidad en los que no hay un centro del discurso, sino una socialización de los contenidos artísticos, personales y sociales presentes en el circuito obras-visitantes-mediador y, por otro, en la construcción colectiva de conocimientos y re-conocimientos alrededor de las artes, valiéndose del diálogo y el reconocimiento de nuestras dimensiones subjetivas con miras a procesos cognitivos colectivos que van más allá de la dimensión histórico-formal de acercamiento a las obras.

El museo como espacio de significación y encuentro.

En tanto que las experiencias que abordaré se sitúan en el contexto de instituciones museísticas, resulta pertinente recurrir a la última definición de museo aprobada por el Concilio Internacional de Museos (ICOM, por sus siglas en inglés). Dicha definición lee “Un museo es una institución sin ánimo de lucro, permanente y al servicio de la sociedad, que *investiga*, colecciona, conserva, *interpreta y exhibe el patrimonio material e inmaterial*. *Abiertos al público, accesibles e inclusivos*, los museos fomentan la diversidad y la

sostenibilidad. Con la participación de las comunidades, los museos operan y comunican ética y profesionalmente, ofreciendo experiencias variadas para la educación, el disfrute, la reflexión y el intercambio de conocimientos.”¹ En esta definición los verbos investigar, interpretar, exhibir, comunicar y ofrecer se relacionan con diferentes niveles de patrimonio, así como con diferentes posibilidades de conexión entre museo y visitantes: ética, accesible, profesional, e inclusiva. Estas interrelaciones muestran como los museos han empezado a ser vistos como “un lugar donde se establecen relaciones tomando los saberes y objetos que guardan [...] para hacer vínculos sociales, no para diluir la diferencia sino más bien para convivir con la diferencia” (Núñez, 2007, p. 193), es decir, como espacios en los que la multiplicidad de saberes, identidades e intereses convergen con miras a una construcción colectiva de conocimientos en torno al patrimonio que los museos resguardan.

Lo anterior muestra la necesidad de considerar la diversidad que converge en el museo, pues las edades y disposiciones por las que los grupos vienen al mismo, ya sea por visita escolar, tarea, curiosidad, genuino interés, etc., requieren de dispositivos específicos que logren atender a los contenidos de los públicos que visitan el museo. A su vez, se hace claro que el intercambio entre sensaciones, ideas, sentimientos y emociones que experimentamos frente a la obra, y que no está en ningún discurso curatorial, es un elemento crucial en todo intento por establecer un dialogo horizontal con nuestros visitantes. Los recuerdos, las historias personales y todo el acervo subjetivo de los visitantes, sirve para construir un circuito triple en el que cada uno de los agentes está implicado y desempeña una función dentro del diálogo: el visitante, la obra y el mediador.

Visto desde esta óptica, la mediación funciona como un espacio diverso en el que convergen, dialogan y se critican múltiples saberes, tanto subjetivos como académicos, caracterizando así al museo como un espacio de conformación de conocimientos. A través de la mediación los museos “hacen realidad otra cualidad de gran utilidad en el aprendizaje: la representación del conocimiento a través de la aventura y la narración, una aventura en la que la “intuición” y la indagación son los referentes de la atención del visitante” (Alfageme y Martínez, 2007, p. 10). A fin de dar cabida a estas narrativas insertas más allá de los discursos institucionales, los ejercicios de mediación han de centrar su atención en los

¹ Definición aprobada en la Asamblea General Extraordinaria del ICOM, celebrada en Praga el 24 de agosto de 2022. (El subrayado es mío).

procesos de relación, significación y socialización de conocimientos relativos a las obras de arte, comprendiendo estos procesos como actos comunicativos y epistémicos de conformación de sentido. En ese tenor, Cabrera señala que “Los modos de observar con comprometimiento son modos de crear e indagar mundos. Más que plantear la indagación en términos experimentales, la tarea sería asumirla como *un proceso vívido de interacciones* entre el educador y los educandos, *donde la narración o el relato se conviertan en instrumento reflexivo de captación de experiencias*” (Cabrera, 2017, p. 16). Por su parte, Mónica Hoff y Honorato Cayo (2016) afirman que la mediación construye “un tipo de conocimiento irregular, transversal, social, político, cultural y, en alguna medida, estético y artístico. Los mediadores no son agentes pasivos al servicio de la institución, sino su faceta más política” (p. 156). Lo anterior muestra cómo el ejercicio de la mediación, al permitir otros discursos externos al museo, conforma posibilidades de acercamiento más ricas, en tanto que permiten la socialización de los conocimientos individuales, así como el cuestionamiento crítico de los discursos presentados por las obras y/o la curaduría, en un marco de horizontalidad y escucha.

Apostar por mediaciones que tiendan a la socialización horizontal de saberes, sentires y conocimientos, coloca en el centro de esta práctica a la democratización de los contenidos del museo y a los procesos implicados en la comunidad y en la formación de la identidad, como formas de colaborar en el desarrollo de experiencias significativas para los visitantes. La realización de dichas prácticas en un ambiente que tiende a la elitización de la cultura, se hace en consonancia con la perspectiva educativa sociocultural que concibe el aprendizaje y el razonamiento como procesos sociales y colectivos, reconociendo que los procesos cognitivos no son universales ni funcionan uniformemente en diferentes contextos socioculturales, así como el que nunca están acabados de manera definitiva. Reconocer la diversidad en estos términos compagina con las funciones del museo, de acuerdo con su definición, pues permite investigar, interpretar, mostrar y ofrecer experiencias para la educación, el disfrute y la reflexión e intercambio de conocimientos. Funciones orientadas a la conformación de espacios de comunicación entre los contenidos de su colección y exposiciones, y los contenidos y aprendizajes que aportan los visitantes a la reflexión, discusión y apreciación de los contenidos del museo. Este diálogo, entre los contenidos subjetivos del visitante y los contenidos artísticos de la obra u exposición, está más allá de

los límites del discurso curatorial o histórico y no puede ser alcanzado si el guía se limita a hacer una exposición de los datos aportados por los discursos oficiales del museo.

Mediación y educación no formal.

Derivado de la necesidad de diversificar los modos de presentación de los contenidos preservados y exhibidos en los museos, autores como Carron & Carr-Hill (1991) o McNicol & Nankivell (2001) proponen comprender a los museos como instituciones que coadyuvan a la ampliación de los ámbitos educativos desde un contexto no formal. Aquí, es necesario señalar que ninguna institución educativa puede encargarse de toda la educación que un individuo necesita, por lo tanto, se requiere que otras instituciones sociales ayuden a complementar y diversificar su formación. En ese sentido, “El aporte de los museos se ubica en el plano de la educación no formal, el museo tiene como misión estimular procesos de transformación del imaginario colectivo e individual para la creación y fortalecimiento de los lazos identitarios” (Núñez, 2007, p. 194). De este modo los museos pueden insertarse en un proyecto de educación continua, ofreciendo opciones que ayuden a detonar los procesos de conformación, comparación, construcción y crítica de conocimientos, en un circuito horizontal, inserto en los límites con la educación no formal.

A fin de mostrar la plausibilidad de concebir a los museos como espacios de construcción de conocimientos, desde procesos análogos a los de la educación no formal, es necesario revisar la noción de educación no formal y, posteriormente, mostrar los encuentros entre determinadas formas de mediación y ciertas prácticas y enfoques pertenecientes a la educación no formal. La definición de educación no formal ofrecida por la Comisión Europea, afirma que ésta consiste en un proceso en que “el aprendizaje *no es ofrecido por un centro de educación o formación y normalmente no conduce a una certificación*. No obstante, *tiene carácter estructurado (en objetivos didácticos, duración o soporte)*. El aprendizaje no formal *es intencional desde la perspectiva del alumno*” (Comisión europea, 200, p. 36). Esta definición muestra cuatro rasgos fundamentales de la educación no formal: no está institucionalizada, no ofrece certificaciones, debe ser estructurada y se atiende a ella de forma voluntaria. Partiendo de tal definición de educación no formal, y con miras a una práctica educativa que busque responder a necesidades educativas orientadas al desarrollo

social y cultural, Pastor Homs (2004) propone un conjunto de objetivos para dicha práctica, entre los que destacan una mayor democratización cultural, el conocimiento y apropiación del patrimonio cultural, la formación y perfeccionamiento de una práctica de apreciación estética y el uso enriquecedor y formativo del tiempo libre (pp. 13-19).

La consolidación de una práctica que responda a estos objetivos sólo es posible a partir del reconocimiento e inclusión de las múltiples dimensiones implicadas en el circuito conformado por los públicos, los contenidos del museo y la figura del mediador. En este circuito, el proceso de inclusión de otras voces propicia la generación de experiencias significativas en torno a los contenidos del museo, volviendo imprescindible el dominio de cierta creatividad y elasticidad en la generación de metodologías que permitan acercamientos a las obras que no partan, únicamente, de los discursos curatoriales, históricos o técnicos. En este punto hay que señalar que es de crucial importancia estar siempre conscientes de que la mediación es, regularmente, una práctica situada en espacios museísticos, y por lo tanto es relevante tener en consideración sus posibles relaciones hacia otras instituciones. Ya que la práctica de la mediación se encuentra situada, sus contenidos deben estar referidos a las ideas expuestas, implicadas o derivadas del discurso curatorial, pero buscando puntos de encuentro entre lo enunciado por estos discursos y los contenidos de los visitantes. En ese tenor, abordar los contenidos del museo de forma no institucional, ofrece diversas dimensiones de lectura y relación, desde las cuales nos podemos relacionar con las obras. Algunas de estas dimensiones que no suelen entrar en los discursos académicos son lo sensorial, la memoria e imaginación, los procesos de conformación de la identidad, así como los contenidos ideológicos y culturales de cada individuo. Estas dimensiones dan cuenta de regiones de experienciación desde las que los visitantes se relacionan con las obras de arte, incluir estas dimensiones como parte de los contenidos de una visita propicia la formación de conexiones significativas entre las obras y la dimensión subjetiva de cada visitante.

Una mediación que da su justa relevancia a los contenidos personales, y enfrenta la complejidad del tender conexiones entre dichos contenidos y los del museo, atendiendo a las voces particulares de los visitantes, permite tener recorridos en los que se conformen experiencias significativas de las obras, eludiendo así el monólogo en sala. Esta multiplicidad de voces está en consonancia con el reconocimiento de que, cuando ponemos cualquier obra en diálogo “El objeto o el hecho arte se transfiguraba en transobjeto con presencias

disciplinarias devenidas visión transdisciplinaria y donde lo subjetivo y lo objetivo resultaban trascendidos en una nueva dimensión” (Cabrera, 2017, p. 11). Poder incluir estas narrativas y llevarlas a la nueva dimensión, exige, por parte del mediador, el ejercicio continuo, autocrítico y flexible de la escucha activa. Entiendo por tal al ejercicio de detectar “entre líneas” los gustos, intereses, formación, recuerdos y/o nivel de cultura de los públicos, con miras a desarrollar mediaciones en las que el discurso esté directamente conectado con los contenidos, subjetivos o culturales, que los visitantes abran a lo largo del recorrido. Prestar atención a los detalles que los visitantes dejen ver sobre su particularidad, tanto en sus comentarios como en sus actitudes, nos permite orientar la información o preguntas hacia una perspectiva más personal, y enfocar el recorrido con miras a las necesidades específicas del público del caso. Este intercambio, propuesto desde un dialogo horizontal, permite “jugar con diferentes elementos sensitivos y cognitivos, dentro de un espacio tridimensional para construir una escena donde el objeto adquiera la significación deseada” (Ñúñez, 2007, p. 191), permitiendo acercamientos diversos a las obras, dando cabida a perspectivas que no están contenidas en los discursos curatoriales.

La apertura de espacios de diálogo en los que se permite a los públicos expresar sus ideas, sensaciones, dudas o impresiones, propician la construcción de experiencias personales y significativas al interior del museo. Así, una mediación que busque generar experiencias significativas parte de 1) reconocer los contenidos de los públicos, 2) tender conexiones significativas entre dichos contenidos y las obras que sirven de pretexto al recorrido y, finalmente, 3) abrir espacios en los que el circuito museo-visitante-mediador permita entablar un diálogo horizontal desde las propias dimensiones subjetivas del visitante, en relación con los contenidos aportados por el museo. A fin de realizar prácticas de mediación de este tipo se debe tener en consideración la diversidad que converge en el museo, adaptando los contenidos de cada una, haciéndola única en ese sentido. Posicionar los contenidos de los visitantes en relación con los contenidos que habitan el museo, propicia un intercambio más libre de las sensaciones, ideas, sentimientos y emociones que experimentamos frente a la obra. Una mediación que apuesta por dicho proceder, menos escolarizado y más significativo, logra conectar las diferentes dimensiones que conforman el acervo subjetivo de los visitantes, utilizándolo como catálogo mediante el cual tiende puentes entre los contenidos del visitante y los del museo. Generar este tipo de interacciones, permite

discusiones que, sin invalidar ni buscar legitimar, exploran diversas posibilidades de experiencia tanto de las obras, como de lo afirmado por la curaduría. Tal práctica dialogante permite poner en tensión obras, espacios y/o prácticas, con miras a explorar, criticar y reflexionar, colectivamente, los contenidos implícitos en cada mediación.

Podemos afirmar que la mediación tiene similitudes con las características de la educación no formal, en el sentido de que, desde su estructura, expone contenidos de manera ordenada, siempre en relación con el visitante que voluntariamente recibe la mediación. A su vez, da cabida a los diversos contenidos subjetivos de los visitantes, reconociendo su posición respecto de las obras, considerando que el significado de las obras “está siempre en relación con el contexto que se crea a su alrededor, [por lo tanto] su polisemia reside en que, siendo materia tridimensional, es susceptible de ser interpretada desde muchos sistemas de significación y perspectivas de análisis” (Ñúñez, 2007, p. 191). Nuestro interés es potenciar los acercamientos divergentes de los discursos oficiales, con miras a una mayor democratización cultural y a la formación de una práctica de apreciación estética que dé cabida a las dimensiones subjetivas de cada individuo, como parte integral de su experiencia con las obras de arte. A fin de mostrar la plausibilidad de una práctica con dichas características pasaré a enunciar tres experiencias de mediación desarrolladas en museos de la Ciudad de México, partiendo de estos breves planteamientos sobre los puntos de encuentro entre las prácticas de la mediación y las de la educación no formal.

Antes de abordar las experiencias de mediación y los puntos de encuentro de estas con prácticas de la educación no formal, considero pertinente establecer brevemente la distinción que concibo entre visita guiada y recorrido mediado, a fin de mostrar las posibilidades pedagógicas de este último. Comprendo por visita guiada al formato tradicional de recorrido en el museo, en el que el guía maneja un tono expositivo que no busca entablar un diálogo directo con sus públicos, sino que se limita a recitar la información del caso, como haría una grabación. Para ciertos públicos, esta visita es más cómoda pues no les exige ni información de sus gustos, intereses o formación, ni requiere del esfuerzo por pensar la obra desde perspectivas que no estén contenidas en los discursos curatoriales o históricos. Este tipo de visita guiada no abre espacios para que los visitantes puedan traer sus contenidos subjetivos y los pongan en relación con el patrimonio del museo, pensando que exponer de

manera puntual la información de dicho patrimonio es suficiente para generar en el visitante experiencias significativas de la obra.

Por su parte, el recorrido mediado utiliza un tono dialogante, no se limita a exponer, sino que busca todo el tiempo recibir una retroalimentación de parte de los visitantes, cuestiona y responde, abriendo espacios para preguntas, apreciaciones, dudas y observaciones. Para ciertos públicos el recorrido mediado funciona, porque les muestra otras formas de acercarse a las piezas dentro del museo y abre la oportunidad para dialogar desde sus propios contenidos subjetivos, intereses y saberes, poniendo estos al par de los del museo con miras a un diálogo horizontal dentro del circuito visitante-obras-mediador. En el recorrido mediado se busca generar formas de interrelacionar las dimensiones implicadas en la experiencia que tenemos de cualquier obra de arte, con miras a conectar los contenidos de los visitantes con los del museo, usando la información y narrativa pertinente para ello, y propiciando el diálogo que, desde una escucha activa, tiende puentes significativos entre nuestro discurso y los intereses y asociaciones de nuestros visitantes. Un recorrido de éste tipo detone la conformación de experiencias personales y significativas a través de “interacciones dinámicas con las metas cognoscitivas y sociales, [en consonancia] con los procedimientos que subyacen a las teorías del aprendizaje y con las características personales e individuales del binomio educador-alumno” (Alfageme y Martínez, 2007, p. 5), propiciando visitas cuyo centro no sea un discurso teórico, histórico o curatorial, sino que dé espacio a la subjetividad como otra dimensión a tomar en cuenta dentro del propio recorrido.

Tres experiencias en el contexto museístico de la Ciudad de México.

Establecida esta diferencia, narraré tres experiencias en museos dedicados a proyectos de arte contemporáneo en la Ciudad de México, a fin de relacionarlos con algunas de las ideas revisadas en torno a la educación no formal, así como a la función educativa del museo. Los ejemplos que expondré tienen como objetivo aportar experiencias prácticas en favor de la consideración de la mediación como un espacio de conformación de conocimientos colectivos, con operaciones análogas a algunas que acontecen en el marco de la educación no formal.

La primera experiencia de mediación a la que me voy a referir se desarrolló a finales de 2019, en el Museo Universitario del Chopo, a partir de la exposición *El sentido de lo habitado* de Mariana Dellekamp. La exposición estaba conformada por una instalación que consistía en una explanada formada por baldosas de concreto que tenían escritas sobre ellas historias de los objetos que habitaban la explanada. Dichos objetos habían sido enviados por personas anónimas y cada uno estaba exhibido sobre un espejo junto a la historia por la que su dueño “no había podido deshacerse de él”. Había historias de abuelas, madres e hijas contadas por espejos, máquinas de coser, mesas, e incluso marcos de puertas. Comenzamos nuestro recorrido mediado relatando a manera de cuento o historia oral, la historia del Museo del Chopo a nuestros acompañantes, así como anécdotas alrededor de su transporte, y construcción, mirando a la fachada del museo, que juega un papel importante en dicha historia. A fin de tender un puente subjetivo y significativo entre la obra y los visitantes, mi compañera y yo contamos una historia personal que estuviera relacionada a un objeto, mostrándolo a nuestros visitantes. Esto permitió enfocar el recorrido desde una narrativa centrada en lo personal, en la relación emotiva que establecemos con los objetos más allá de sus funciones o apariencia. Una vez que tocamos de este modo la sensibilidad de nuestros visitantes, les pedimos nos contaran una historia propia sobre algún objeto del que no se hubieran podido deshacer. No sólo logramos que cada asistente nos contara una historia personal, sino que desde una de las historias presentadas conectamos perfectamente con una de las que se encontraban en la instalación, lo cual nos permitió tender un puente desde la experiencia de los visitantes hacia el discurso curatorial de la pieza. Para finalizar, y a fin de recibir retroalimentación sobre el recorrido mediado, pedimos a nuestros visitantes que nos platicaran cómo se habían sentido con la mediación y qué opinaban sobre la misma. Una visitante que se había entusiasmado con la actividad, y que afirmaba no saber nada de arte contemporáneo, comentó que nunca había ido al museo a platicar y menos a contar historias personales como un medio de acercarse a una obra de arte, no obstante, la experiencia le había resultado enriquecedora pues le permitía generar experiencias significativas alrededor de determinadas obras de arte, más allá de “entenderlas o no entenderlas”.

Este recorrido mediado me hizo notar la pertinencia de detonar el diálogo desde una dimensión subjetiva, pues este acercamiento permite que los visitantes hagan de su visita al museo algo significativo, en tanto que conecta con su historia personal, sus gustos e intereses,

o sus conocimientos y experiencias previas en torno a una o varias obras de arte. Tomar en cuenta los contenidos subjetivos como parte de los elementos de un recorrido mediado permite acceder a los “acervos” que cada visitante traía al museo, así como incluir sus inquietudes e intereses en un discurso horizontal, construido a partir del diálogo. La articulación de estos elementos como parte del discurso y recorrido aportaban a la conformación de experiencias significativas en tanto que abrían espacios para que los visitantes dialogaran con las obras.



Figura 1. Mediación *El sentido de lo habitado* – Museo Universitario del Chopo.

La segunda experiencia de mediación que referiré sucedió en febrero de 2020 en la Sala de Arte Público Siqueiros como parte de los esfuerzos realizados por los Museos de la Ciudad de México, pertenecientes al INBAL, con miras a una Red Nacional de Museo. La mediación, titulada *Explorando la caja plástica de Siqueiros* se centraba en dos conceptos cruciales en la obra de Siqueiros que fueron la poliangularidad y la noción de caja plástica. Esta mediación fue diferente porque fue armada colectivamente, entre 4 mediadores, con 2 actividades y una breve conferencia sobre historia arquitectónica. En esta mediación los contenidos subjetivos que nos interesaba detonar tenían que ver, por un lado, con la sensibilidad, en relación con la idea de la caja plástica, y por otro, con las asociaciones en torno al como concebimos la construcción de objetos o imágenes a partir de elementos angulares. Para atender a dichos intereses se implementaron dos actividades: 1) un recorrido mediado en el que, a la par de la exposición de los contenidos estéticos, históricos, teóricos y técnicos de las obras, se invitaba a los visitantes a utilizar un par de mirillas para realizar observaciones (una con un filtro de color y otra traslúcida), y 2) un tangram de figuras

angulares en los que, sobre una mesa de luz, se pedía a los asistentes construir imágenes u objetos, alrededor de un conjunto de conceptos que se repartían sobre la mesa. La conferencia sobre arquitectura aconteció entre la primera y la segunda actividad, conformando una especie de circuito en el que, desde los conceptos tratados en sala se abordaban las ideas arquitectónico-artísticas de Siqueiros, con miras a la última actividad en la que conceptos y figuras eran puestas en diálogo.

En la primera actividad se utilizaban las mirillas con el fin de enfatizar determinadas regiones de las obras, reduciendo la visión de las mismas, logrando resaltar como actuaba la poliangularidad en la composición de algunas obras de Siqueiros. El filtro de colores ayudaba a percibir las obras de una manera diferente en tanto que modificaba los colores del original, permitiendo apreciar su sentido plástico. Este recorrido fue llevado en pareja, por una amiga y por mí, centrando su discurso en la relación sensorial que tenemos con las obras, desde los presupuestos estéticos presentes en las obras. Por su parte, la segunda actividad buscó ofrecer a los visitantes elementos para una construcción autónoma, derivada de sus ideas respecto a la visita, así como de aquello que de nuevo pudieran descubrir en su relación sensible con las obras de Siqueiros. En ella, sobre mesas de luz, se colocaron piezas de acrílico rojas y azules, así como un conjunto de acetatos con conceptos que atravesaban las piezas que conformaban la exposición que se abordó. Resulta relevante señalar que esta mediación fue ofrecida a un grupo de voluntarios del Complejo Cultural Los Pinos quienes mencionaron que el acercamiento sensible propuesto por la mediación les abría nuevas dimensiones de los contenidos del museo. Mencionaron que el recorrido les resultó provocador, en tanto que les había mostrado otras posibilidades de la práctica de mediación, fuera de los acercamientos que parten de la información histórica rígida ofrecida por el museo.

Ampliar las posibilidades de acercamiento a las obras es uno de los objetivos en los que más marcadamente me esmero en cada mediación, pues lograrlo permite desarrollar en los visitantes una práctica de apreciación estética que retome y reconozca sus propias dimensiones subjetivas como un elemento indispensable en su apreciación del arte. Ésta práctica se inserta en el marco de las funciones del museo pues comunica ética y profesionalmente los contenidos del museo, a la vez que ofrece experiencias variadas para la educación, a través de la intuición, la sensación y la indagación. Mediaciones con estas características desembocan en procesos de significación y socialización de conocimientos

relativos a las obras de arte, partiendo del diálogo y reconociendo el carácter de las obras como un acto comunicativo y epistémico de conformación de sentido.



Figuras 2 y 3. Mediación *Explorando la Caja Plástica de Siqueiros*, Sala de Arte Público Siqueiros.

La última experiencia que abordaré constó en un ejercicio que tenía como objetivo familiarizar al Club Editorial del Museo Tamayo con las prácticas de la mediación. Esta experiencia fue desarrollada durante el mes de julio de 2022, en torno a la exposición *Un conejo partido a la mitad* del artista mexicano Julio Galán. Cabe destacar que el Club Editorial del Museo Tamayo está conformado por un grupo de niños, entre los 7 y los 13 años de edad y que fueron ellos quienes expresaron su inquietud y deseo por poder ofrecer visitas guiadas a otros niños de su misma edad. Para esta mediación fue necesario activar al Club Editorial en colaboración con el Departamento de Educación del Museo, como parte de su programa, por lo que se contó con su supervisión, apoyo y cuidado, así como con el servicio de un par de voluntarias del propio museo.

Previo a la actividad en salas tuvimos dos sesiones de trabajo en las que, mediante actividades de memoria y de socialización de respuestas, fuimos mostrando a los niños cómo tender puentes entre sus recuerdos, sensaciones, gustos o disgustos, hacia las propias obras, conformando un canal significativo desde el cual acceder a los contenidos de las piezas. El resultado de estas sesiones fue una mediación colectiva en la que le pedimos a cada uno de los niños que seleccionara la pieza con la que más se sentía identificado, y que nos contaran

por qué es que se habían sentido identificados con ella. Al hacer el recorrido, los niños se percataron de cómo íbamos armando una visita con los relatos que cada uno de ellos aportaba. Durante el recorrido en salas tuvimos el acompañamiento de los padres, quienes más que vigilar o corregir, estaban atentos a lo expuesto por los niños, pues ellos fueron la voz predominante, no las obras, no el mediador, no los discursos curatoriales, sino los trazos de identidad que los niños fueron encontrando en las obras. Una pequeña habló de los recuerdos que tenía de sus viajes familiares, otro sobre su afición a sentirse otro con la ayuda de un disfraz, uno más recalcó la importancia de poder retratar, a través del arte, visiones surreales normalmente asociadas con los sueños, y cómo estos pueden ser fuente de información personal, al margen de las narrativas predominantes en el museo. Este acercamiento se hizo desde “la convicción de que se está presentando un contenido que es asequible [...] es decir, no es un debate disciplinar entre especialistas; por el contrario, *la cultura que se va a presentar debe ser comprendida y analizada por no expertos profesionales. El cuerpo de conocimientos culturales no es un lago estático, inamovible; es algo que se construye a lo largo de la historia, que evoluciona*” (Alfageme y Martínez, 2007, p. 9). Activamos los contenidos en sala desde estos presupuestos, que rozan con los de la educación no formal, permitiendo que la identidad fuera el tema dominante en la visita, propiciando que los niños se acercaran al conjunto de obras como objetos que pueden apropiarse desde su personalidad, y no como un cúmulo estéril de obras presentadas por un guía que les triplica la edad, y al cual sólo escuchan.



Figura 4. Recorrido colectivo por/para niños – *Un conejo partido por la mitad*, Museo Tamayo Arte Contemporáneo

Resignificación: cruces y posibilidades.

Para concluir este trabajo mostraré algunas similitudes en los procesos cognitivos que se encuentran implicados tanto en la educación no formal como en la mediación, a fin de reivindicar el carácter educativo y significativo de ésta última. De acuerdo con Alfageme y Martínez, la educación no formal, al interior de museos debe tener una estructura en la que: “a) se presenta a los usuarios la idea general de lo que están viendo (la pieza o el recorrido que van a hacer, para que lo contemplen en su totalidad); b) se les puede pedir que cuenten algún conocimiento que tengan sobre el tema, o que aporten algún aprendizaje o información sobre algo parecido en otros lugares; c) el educador continúa su explicación con la primera característica de lo que van a ver; d) pone ejemplos de lo mismo y anima con preguntas a la comprensión, cerciorándose que van entendiendo” (Alfageme y Martínez, 2007, p. 12). Es de notar que esta misma estructura es la que replicamos en cada una de las mediaciones referidas, pero en distintas circunstancias, con diferentes metas conceptuales y con públicos de edades distintas. Esto en consonancia con el hecho de que “cualquier modelo debería de disponer de una referencia general y de la posibilidad de adaptarse a diferentes contextos, niveles, formas de aprendizaje, contenidos y control de los mismos”. (Alfageme y Martínez, 2007, p. 5) Así, el circuito de presentación de los contenidos incluye la retroalimentación de nuestros públicos, pero no sólo en el ámbito de la educación formal, sino incluyendo su sensibilidad, memoria, identidad, intereses, formación o gustos, según el visitante lo decida. En este circuito la socialización horizontal de los contenidos del museo abre espacios para experiencias que resulten significativas en tanto que ofrecen experiencias personales a los visitantes, dentro del circuito visitante-obras-mediador.

Tales espacios de mediación, en los que algunos procesos cognitivos de la educación no formal acontecen, nos abren posibilidades para la conformación de conocimientos, personales y colectivos, que se forjan desde la horizontalidad; abriendo espacios en los que el mediador no pretende tener la voz del experto, ni la última palabra sobre la interpretación de las obras. Revindicar los contenidos subjetivos de los visitantes como parte esencial de estos espacios potencia la obtención de experiencias significativas en las que las obras dialogan personalmente con dichos contenidos subjetivos, formando puentes entre ambos polos. La conformación de prácticas de mediación que atiendan a estas necesidades puede desenvolverse no sólo hacia el ámbito de la educación histórico-formal de las obras, sino

también a ámbitos como la apreciación estética, la educación y crítica artística y la conformación de nociones cívicas y éticas, entre otras. Este tipo de acercamientos ofrece elementos que fomenten el desarrollo de un criterio propio y muestra prácticas que permitan seguirlo puliendo, siempre dentro de un marco de horizontalidad. La plausibilidad de dichas prácticas ha sido ya mostrada a través de los ejemplos mencionados, así como su pertinencia y posible uso como un elemento que colabore en la formación continua del individuo.

El presente texto es, así, una defensa de la legitimidad de este tipo de prácticas que acercan los contenidos del museo a los visitantes de una forma más personal, permitiendo que la experiencia del ir al museo, o recibir una visita, no se reduzca a la esterilidad del dato expuesto, sino que conforme conexiones significativas con los acervos subjetivos de nuestros visitantes. Sólo si atendemos a los acervos subjetivos de nuestros visitantes, podremos realizar una práctica de mediación verdaderamente incluyente, diversa y plural, en la que el centro no será, nunca, el mediador ni las obras, sino el visitante como sujeto cognoscente, político e individual.

Referencias

- Alfageme González, M^a B. y Martínez Valcárcel, N. (2007). *Un Modelo Pedagógico en un contexto no formal: El Museo*, Education Policy Analysis Archives/Archivos Analíticos de Políticas Educativas, vol. 15, enero, pp. 1-19, Arizona State University, Arizona, Estados Unidos.
- Bang Larsen, L. (2016). “La masa crítica de la mediación”, en *On Mediation/4: Teoría y Prácticas Curatoriales en el Arte Global*, Barcelona: Universitat de Barcelona, pp. 41 – 50.
- Cabrera Salort, R. (2017). “Indagar cuando la imagen arde. (Diario de una mirada interrogante)” en *AV Investigación Revista Académica del CINA-ESAY*, 7-2017, pp. 5-23.
- Carron, G. & Carr-Hill, R.A. (1991). *Non-formal education: information and planning issues*. IIEP (International Institute for Educational Planning) Research Report N° 90.
- Cayo, H. y Hoff, M. (2016). “Mediación no es representación”, en *Agítese antes de usar*. Buenos Aires: TEOR/ética y MALBA, pp. 155 – 170.
- Comisión Europea (2001). *Hacer realidad un espacio europeo de aprendizaje permanente*. Comisión Europea. Bruselas: Dirección General de Educación y Cultura General de Empleo y Asuntos Sociales.

- McNicol, S. & Nankivell, C. (2001). *User learning Needs: A critical literature review*. RESOURCE: The Council for Museums, Archives and Libraries.
- Núñez, A. (2007). El museo como espacio de mediación: el lenguaje de la exposición museal. *Universitas Humanística*, enero-junio, núm. 63, Bogotá Pontífica Universidad Javeriana, pp. 181 – 199.
- Pastor Homs, M. I. (2004). *Pedagogía museística. Nuevas perspectivas y tendencias actuales*. Barcelona: Ariel.



Saúl Pérez Quiroz, Maestrante en Filosofía por la FFyL de la UNAM. Se ha desempeñado como mediador y tallerista en el Museo Tamayo Arte Contemporáneo. Desde 2019 colabora con el Departamento de Educación de dicho museo como creador de contenidos, mediador, tallerista y editor auxiliar. Interesado en la formación de públicos críticos para el arte contemporáneo, sus temas de interés orbitan alrededor de la apreciación estética y la crítica, filosofía y teoría del arte. E.mail: mictlantecoatl17@gmail.com

Sobre o Arquivo e a Vida, ou a Vida-arquivo.

Sara Ramos de Oliveira, Brasil

Resumo

Este artigo pensa a relação arquivo-vida. Arquivo enquanto objeto, temática, ou forma, principalmente os arquivos fotográficos, na sua relação com as regras dos enunciados que a história oficial contou e as que ela deixou de contar, principalmente no contexto latino-americano. Enquanto sistema, o arquivo falha, assim como a nossa memória. Há imagens que queremos e/ou precisamos esquecer, há outras que gostaríamos de alterar. Cada pessoa edita a memória conforme o sistema de regras dos enunciados inconscientes, das experiências e das formas tomadas pela sua psiquê e contexto cultural, e coletivamente sofremos das mesmas regras.

Palavras-chave: Arquivo. Memória. Ditaduras. América-Latina.

Resúmen

Este artículo considera la relación archivo-vida. El archivo como objeto, tema o forma, principalmente los archivos fotográficos, en su relación con las reglas de los enunciados que contó y los que dejó de contar el relato oficial, principalmente en el contexto latinoamericano. Como sistema, el archivo falla, al igual que nuestra memoria. Hay imágenes que queremos y/o necesitamos olvidar, hay otras que nos gustaría cambiar. Cada persona edita la memoria de acuerdo con el sistema de reglas de las expresiones inconscientes, las experiencias y las formas que toma su psique y su contexto cultural, y colectivamente sufrimos las mismas reglas.

Palabras clave: Archivo. Memoria. dictaduras. América Latina.

Abstract

This article considers the archive-life relationship. Archive as an object, theme, or form, mainly photographic archives, in their relationship with the rules of statements that the official story told and those that it failed to tell, mainly in the Latin American context. As a system, the file fails, as does our memory. There are images that we want and/or need to forget, there are others that we would like to change. Each person edits memory according to the system of rules of unconscious utterances, experiences and forms taken by their psyche and cultural context, and collectively we suffer from the same rules.

Keywords: Archive. Memory. Dictatorships. Latin America.

Introdução

Em 1940, o escritor argentino Adolfo Bioy Casares, um dos maiores nomes do realismo fantástico no mundo, publica seu romance de estreia: *La invención de Morel*. A história é narrada anonimamente por um fugitivo condenado à morte, que compartilha suas experiências através de um diário, escrito na ilha onde se refugia.

O narrador acreditava viver isolado na ilha, que possui em sua parte alta um museu abandonado, uma capela, e uma grande piscina. Até que um dia, ele é surpreendido pela chegada de outras pessoas, porém sem qualquer rastro de navios ou embarcações no mar. Escondido na parte baixa, ele passa a observar os habitantes e se fascina especialmente pela figura de uma mulher: Faustine, se apaixonando perdidamente. Depois de meses a admirando de longe, decide cometer a imprudência de falar com ela, apesar de ninguém poder saber de sua presença.

Mas, suas expectativas são frustradas quando ela não o responde. Não como se fosse ignorado, mas sim, como se sua presença não pudesse ser notada. Com o passar do tempo, ele percebe que não somente Faustine, mas também os outros habitantes não podem vê-lo. Muitos acontecimentos estranhos são então testemunhados: surge um segundo sol no céu, assim como uma segunda lua; as ruínas do museu abandonado se encontram restauradas da noite para o dia; o verão se antecipa; entre outros. Ao investigar a ilha e o museu na procura por respostas a tantos mistérios, o narrador descobre um conjunto de maquinários no subsolo. Sem entender do que se trata, e agora praticamente convivendo com os habitantes sem que possa ser notado, ele acaba por presenciar uma conversa entre um homem chamado Morel – que se revela ser o dono da ilha – e os outros.

Morel revela que havia inventado um modo de viver para sempre. Ele inventou aparelhos – as máquinas encontradas pelo narrador no subsolo – que eram capazes de fotografar as pessoas através dos espelhos e reproduzi-las infinitamente. Isso inclui todos os aspectos materiais e físicos do momento: as paisagens, o sol, a lua, construções, tudo o que se pode imaginar. Morel havia comprado a ilha para realizar o experimento em seus amigos, sem que eles soubessem até certo ponto. O local foi escolhido devido às suas condições ideais de iluminação e de movimento das marés, que alimentariam as máquinas para sempre pela força motriz.

Consternado, o narrador assim descobre que aquelas pessoas na verdade são imagens. E além disso, que aqueles que são gravados e reproduzidos pelos aparelhos deterioram-se e morrem em 7 ou 10 dias. Os aparelhos de reprodução são diferentes dos de gravação, por isso, ele não havia também sido gravado, pois o que era reproduzido na ilha eram as imagens da semana em que aquele grupo de pessoas viveram. Por isso, Faustine e os outros não notaram sua presença, e por isso, ele nunca poderia se aproximar dela. Sua amada era apenas uma imagem, uma cópia, e ao percebê-lo, entende que o único modo de viver ao lado de Faustine era se tornando também uma imagem.

Ele começa então um processo de memorização de todos os gestos de Faustine e dos outros, interagindo com eles de modo que quem os observa tem a inequívoca impressão de que fez parte daquelas cenas vividas há anos atrás. Ao ligar os aparelhos de gravação, o narrador abdica de sua vida para fazer parte de um mundo de imagens, no qual viverá para sempre ao lado de sua amada – para quem observar de fora.

A invenção de Morel é, basicamente, arquivar a vida e o mundo para que eles possam ser eternos. Morel percebe que somente as imagens possuem tal poder, e que se encontrasse um modo de registrar e reproduzir a vida, como uma fotografia, ela seria eterna.

Estava decidido a não lhes dizer nada. Assim, os pouparia de uma inquietação muito natural. Eu teria todos à minha disposição, até o último momento, sem rebeliões. Mas, como amigos, vocês têm o direito de saber. (...) Meu abuso consiste em tê-los fotografado sem autorização. É claro que não se trata de uma fotografia qualquer; é meu último invento. Nós viveremos nessa fotografia, para sempre (CASARES, 2014, p. 57).

São as palavras de Morel. Ao dizer a verdade para os amigos, acaba por poupá-los da parte mais terrível, de que todos morreriam após serem fotografados.

A palavra *museu*, que uso para designar esta casa, é uma reminiscência do tempo em que eu trabalhava nos projetos de minha invenção, sem conhecimento de seu alcance. Na época pensava em erigir grandes álbuns ou museus, familiares e públicos, com essas imagens (CASARES, 2014, p. 65).

A intenção inicial de Morel com sua invenção era criar um arquivo vivo, mas acaba por descobrir que a vida e o arquivo não podem coexistir. Dessa forma, inaugura seu museu particular, onde vive eternamente com seus amigos, agindo na convicção de que esse simulacro é tão ou mais importante que a própria vida, ou melhor, de que as imagens são a própria vida, de que possuem alma e consciência e, são capazes portanto, de substituir a realidade. Tudo o que os aparelhos captam morre, pois perdem a importância de existirem de outra forma que não seja no arquivo.

Os arquivos da morte.

Quando nos referimos ao **arquivo** enquanto objeto, temática, ou forma, nos referimos a um conjunto de características que englobam, entre eles, a reunião de documentos, sejam escritos, fotografias, filmes, sons, etc. No entanto, Michel Foucault *apud* Melendi (2010) nos alerta: “arquivo é de início a lei do que pode ser dito; o sistema que rege o aparecimento dos enunciados como acontecimentos singulares”. Assim sendo, o arquivo guarda o que pode ser dito, aquilo que foi selecionado pelo sistema de regras sociais e políticas, definindo o que será história.

Enquanto sistema, o arquivo falha, assim como a nossa memória. Há imagens que queremos e/ou precisamos esquecer, há outras que gostaríamos de alterar. Cada pessoa edita a memória e os arquivos conforme o sistema de regras dos enunciados inconscientes, das experiências e das formas tomadas pela sua psiquê e contexto cultural. Foi o que fez o narrador de *La invención de Morel*: editou o arquivo onde Faustine se encontrava para se tornar parte dele.

Os arquivos mantêm uma existência discreta. Por mais que os invoquemos, dia após dia, por mais que se publiquem livros e catálogos sobre eles, eles permanecem silenciosos, quase ocultos nas suas moradas sombrias. Até que, de repente, algo acontece. O que acontece é sempre uma catástrofe: natural - inundação, incêndio, soterramento - ou provocada - vandalismo, descuido, roubo. Ou o avesso da catástrofe: o arquivo é aberto ao público. (MELENDI, 2015, p. 69)

Maria Angélica Melendi fala do arquivo em alguns trabalhos na arte contemporânea, mas não somente. A autora reflete, a partir de autores como Foucault, Derrida e Agamben,

sobre os efeitos sociais e políticos causados pelos usos dirigidos dos enunciados, principalmente no contexto das ditaduras latino-americanas. Em tempos de ascensão da extrema direita, negacionismo, e revisionismo histórico, os arquivos velados, recalçados e destruídos gritam dos escombros da história. É neles que mora o ponto fora da curva, as narrativas ocultas que ajudam a ver o mosaico das experiências de maneira mais ampla, ainda que (sempre) fragmentado. O arquivo é fragmentado pois a vida é, não é possível guardar tudo, lembrar-se de tudo. Mas o que determina o que fica e o que sai, senão a narrativa dos vencedores?

Um dos trabalhos citados por Melendi é *Nexo* (2001), do artista argentino Marcelo Brodsky. Um projeto que se desdobra em livro (ou ensaio fotográfico), instalação e vídeo, construído a partir de imagens e restos de arquivo que remetem ao horror vivido pelos argentinos na ditadura militar entre os anos de 1976 e 1983 (MELENDI, 2010). O capítulo 5, *Los archivos*, exhibe pilhas e pilhas de pastas e encadernações aos pedaços, amarrados por barbante, agrupados por denominações assombrosas: *Cuerpos*, *Habeas Corpus*, *Reclamos diplomáticos*, etc. Até que encontramos o nome “BRODSKY” (figura 1) em uma das pilhas. Trata-se do dossiê do irmão de Marcelo: Fernando Brodsky, desaparecido em 1979 aos 21 anos. Marcelo exhibe integralmente o dossiê de seu irmão nas páginas seguintes: fotos, relatos, fichas, interrogatórios. Em um ato de interdição, Melendi nos surpreende: “Não mostrarei essas imagens. Para que escancarar as comportas da ignomínia e do horror? Elas existem e continuarão existindo. Em nome de que estamos autorizados a vê-las?” (MELENDI, 2010, p. 97). Se tratando de um escrito sobre artes visuais, a interdição parece radical. Somos provocados a imaginar o inimaginável, o horror vivido por toda uma geração - e seus descendentes -, que para a autora, parece ter sido exibido por mera espetacularização. O arquivo é uma lâmina dupla: por um lado nos permite acesso a pedaços de uma verdade, por outro, a mutila.



Fig. 1 – Marcelo Brodsky, *Nexo*, 2001. Fonte: <https://marcelobrodsky.com/nexo-5-los-archivos/>

O ato de abrir os arquivos e torna-los públicos pode acabar por naturalizar as imagens da violência, ainda mais tendo em vista um público que está acostumado às imagens do horror que estampam cada dia mais os jornais, as telas das redes sociais, o dia a dia do trabalho. Para penetrar as membranas que protegem e velam o arquivo e desenterrar artefatos das ruínas da memória, é necessário algo mais. É preciso pensar em como: não basta abri-lo, não basta restaurá-lo, tampouco esquecê-lo.

Rosângela Rennó, nos trabalhos *Vulgo* (1998) e *Imemorial* (1994) (figuras 2 e 3), nos transtorna ao abrir arquivos esquecidos nos porões da Academia Penitenciária do Estado (ACADEPEN) e do Arquivo Público do Distrito Federal, respectivamente. Em *Vulgo*, os retratados são 11 presidiários: 9 estão de costas e 3 de frente, com os olhos para baixo. O foco dos retratos são os desenhos dos redemoinhos dos cabelos, que são destacados por Rennó em tons avermelhados. A intenção da ACADEPEN era usar essa característica íntima e única de cada pessoa como uma marca identificatória para o poder carcerário. Os negativos de vidro que deram origem ao trabalho foram encontrados por Rennó em condições insalubres, corroídos pela umidade e sem qualquer critério de organização. Com a ajuda da FUNARTE, da USP e da Associação de Arquivistas Brasileiros, a artista restaurou e catalogou os negativos (MELENDI, 2000, p. 2).



Fig. 2 – Rosângela Rennó, *Vulgo*, 1998. Fonte: <http://www.rosangelarenno.com.br/obras/exibir/16/1>



Fig. 3 – Rosângela Rennó, *Imemorial*, 1994. Fonte: <http://www.rosangelarenno.com.br/obras/view/19/1>

Já em *Imemorial*, os 50 retratos 3x4 ampliados são de trabalhadores – inclusive crianças – que construíram Brasília. As fotos faziam parte de arquivos da Novacap, estatal responsável pela construção da nova capital brasileira. Nas fichas dos trabalhadores que integram *Imemorial*, consta a classificação “dispensados por motivo de morte”.

Nos dois trabalhos, a artista abre a caixa de pandora sem devassá-la. Ao nos observar, as imagens gritam mais do que palavras: a morte e a perversidade do Estado exigem silêncio e reparação. Adorno (2001) disse que era impossível fazer poesia após Auschwitz, porém,

mais do que nunca, era necessário fazê-la. A tragédia enuncia a impossibilidade do testemunho, porém, sem testemunho não há história, não há verdade.

Recuperar a memória depois da amnésia não é uma tarefa simples, dada a natureza das lembranças. O inconsciente é sábio, não podemos lembrar do que não damos conta de suportar, ou do que não queremos pois não conseguimos nos responsabilizar por aquilo no momento. Ao restituir memórias, acabamos sempre por criar novas, trazendo-as da forma como nos for conveniente, e/ou de acordo com o que os códigos sociais e culturais em que vivemos nos demandam. A **fabulação** faz parte intrínseca do processo de resgate da memória, individual ou coletiva.

O arquivo revisitado e o avesso do arquivo.

Roland Barthes (1984) também faz uso da interdição ao descrever uma foto de sua mãe aos cinco anos, ao lado do irmão de sete, sem mostrá-la. A interdição é explicada por Joan Fontcuberta como “a ausência de outra ausência, a ausência da imagem que devia ter suprido a ausência do personagem” (FONTCUBERTA, 2020). A justificativa de Fontcuberta para tal interdição é o fato de que a imagem encontrada por Barthes em seu álbum de família significava o amor e a presença de sua mãe para ele, mas para qualquer outra pessoa, essa imagem seria outra coisa.

Trabalhar com arquivos e fotos encontradas se configura como uma categoria artística, conhecida como *photo trouvée* por alguns, evocando o conceito surrealista de *object trouvée*. A fotografia de uma festa de família, de uma formatura, de uma viagem à praia, ganha outros significados quando retiradas de seu contexto original e inseridas em um outro lugar de visibilidade. Inserindo novas narrativas ou não, o simples ato de exibí-las a levam ao *status* de ficção (MELENDI, 2015, p. 77-78).

O vídeo *Saturação* (2017) (figura 4), de Victor Galvão, foi construído a partir de slides de um arquivo médico encontrado em Belo Horizonte. As imagens, por si só, seriam ficção científica muito antes de serem direcionadas a esse fim; mas o simples ato de encontrar um arquivo em um sebo que detalha o passo a passo de cirurgias cranianas, se configura como uma narrativa fantástica. O trabalho de Galvão muito se aproxima de Bioy Casares: questionar a natureza dos aparelhos – conceito entendido a partir do amplo espectro

trazido por Flusser¹- sem, no entanto, se render à ingenuidade de imaginar o mundo sem eles. Pensemos, portanto, no que fazemos com eles, e no que eles fazem conosco.



Fig. 4 – Victor Galvão, *Saturação*, 2017. Vídeo, 6'33". Fonte: <https://victorgalvao.com/saturacao>

Enquanto *Saturação*, *Vulgo*, e *Imemorial* trabalham a partir do arquivo encontrado, *Vigília* (2017) (figura 5), de Randolpho Lamonier, parece partir do avesso de um arquivo. Lamonier registra e coleta, ao longo de anos, imagens que representam inúmeras e complexas experiências de corpos, identidades, intimidades, e performatividades. A instalação é constituída de fotografias principalmente, mas se intercalam com desenhos, capas de jornais, recortes de revistas e livros, frases escritas, lâmpadas, fita isolante, silver tape. A efusão de cenas e símbolos, em forma de nuvem, parecem dar conta da efusão vivida nas ruas do Brasil em 2013, da confusão mental de uma geração que vê, a partir daquele momento, suas expectativas de futuro cada vez mais comprometidas pelos desdobramentos políticos do momento, da realidade estranha e familiar – o *Unheimlich* – que se impõe diante de nós. Ela parece querer dar conta, mas não dá, pois não é possível. O transbordamento de experiências que sentimos diante da instalação deixa isso bem claro.

¹ O conceito de aparelho em Flusser é “o que gera o conhecimento e a ação, o que define que a vida se tornou inteira ‘metodologia’” (TIBURI, 2008), consequência da revolução industrial, a partir da qual, cada vez mais, máquinas trabalham em sincronicidade para processar o mundo.



Fig. 5 – Randolph Lamonier. Detalhe de *Vigília*, 2017. Instalação, aprox. 10m x 2m. Fonte: <https://randolphlamonier.com/Vigilia>

Já que não há documentos que dão conta da urgência das corpos do século XXI, Randolph Lamonier cria um laboratório de experiências do olhar para elas. A fotografia aqui age como cúmplice, e não como algoz. Ela não recorta as experiências para criar uma nova narrativa, e sim, cria um espaço de ficção para elas existirem. Sombras, desejos, medos, obrigações, relações, manias, depressões, remédios, sexo, trabalho, casa, estão no mesmo espaço do “como desejo ser vista/o/e”. Esta é uma experiência de choque nos tempos em que as imagens substituem o real, em que o Instagram apresenta – e também atua como – um meticuloso trabalho de edição de experiências. No entanto, a natureza da fotografia sempre foi essa: damos a ver o que queremos que seja visto, enquanto o que não queremos, se esconde nos arquivos secretos.

É possível viver para sempre em uma fotografia dentro da ficção que inventamos para nós mesmos? Morel preferiu morrer e matar seus amigos no mundo real para viverem em uma fotografia, pois somente assim viveriam para sempre. Ou será a fotografia capaz de criar realidades? Nesse sentido, as corpos e experiências retratadas em *Vigília* ganham uma chance de se reinventarem e viverem para sempre: pessoas marginalizadas, cenas de revolução, liberdade e desejo, identidades reconhecidas; sob a consciência da constante

vigília e opressão que vivemos, ainda que tenhamos a experiência de autonomias temporárias.

O que fazer com os aparelhos que nos fizeram.

As imagens que encontramos nos álbuns de família não mostram as brigas, os silêncios, os gritos, os traumas, a forma como o tio morreu ou foi morto, as relações implícitas de poder, as trocas de papéis. Não vemos aquilo que o fotógrafo viu no momento em que capturou a imagem. Nós vemos o que nossas subjetividades nos implicam a ver, dado o contexto social, econômico e político de cada observador. Porém, cada fotografia, de qualquer natureza, atua como uma janela do microcosmo do momento em que foi tirada, e com as imagens de arquivo não poderia ser diferente.

O espaço e o tempo implícitos no documento fotográfico subentendem sempre um contexto histórico específico em seus desdobramentos sociais, econômicos, políticos, culturais etc. A fotografia resulta de uma sucessão de fatos fotográficos que têm seu desenrolar no interior daquele contexto. Ela registra, por outro lado, um micro aspecto do mesmo contexto. (KOSSOY, 2002, p. 26)

Sendo assim, a presença dos arquivos no contexto artístico – seja na forma de reutilização ou na performatividade estética, como no trabalho de Randolpho Lamonier – possui o poder de revelar aspectos ocultos que dificilmente o documento histórico será capaz de transmitir. A foto possui um grande poder discursivo, e o simples ato de exhibir imagens ordinárias possui a capacidade de resgatar uma memória velada em forma de ficção.

Em princípio, tudo o que se apresenta como uma exibição, como um espetáculo, adquire o estatuto da ficção. Mas a fotografia, ao se constituir como uma *prova* do real, desmente a ficcionalidade e oferece algo "a mais" que a experiência estética. Porém, a fotografia mente, porque o que se vê na fotografia não é a verdade, e sim a reiteração de um código cultural. Assim, quanto mais simples, quanto menos "artística" for uma foto, mais se aproximará de certa inocência ou autenticidade da visão. O mesmo acontecerá com as fotos científicas, identificatórias ou classificatórias do passado que, não tendo nenhuma pretensão artística, alcançam o estatuto da arte, na medida em que veem evaporar-se o sentido primeiro

de determinar identidades, criar categorias e estabelecer tipos, classes e subclasses (MELENDI, 2015, p.77-78).

Os arquivos são a evidência do *aparelho* de Flusser: as pastas organizadas em funções de tortura e morte; as imagens que revelam a violência das guerras; a coleção de objetos que foram usados pelo Estado para vencer as tentativas revolucionárias; os documentos que revelam a forma como o aparelho conduziu a população a um determinado direcionamento político. O aparelho flusseriano é, antes de tudo, o conjunto das engrenagens que atuam no mundo todo simultaneamente direcionando a experiência a fins dirigidos e, reinventando a nós mesmos. Podemos dizer que os trabalhos artísticos que usam aparelhos/arquivos em sua forma e tema são formas de fazer algo com o que fizeram de nós, revelando os fios de nylon que passam quase imperceptíveis ao longo da história.

Ao nos deparar com uma fotografia, não poderemos jamais “decifrar o que se esconde no arquipélago de sombras em que está submersa” (MELENDI, 2015, p. 76), e sim, acompanhar seus rastros. Mas, se a presença das imagens técnicas, da vigilância, da espetacularização, que se tornam cada vez mais parte indiscernível da vida, desde a modernidade nos moldam o olhar para a experiência, resta a pergunta: - O que poderíamos ver sem elas?

Referências

- ADORNO, Theodor W. *Prismas - Crítica Cultural e Sociedade*. São Paulo: Ática, 2001.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara - Nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BOPPRÉ, Fernando. Imemorial (desta vez pelo silêncio). In: FLORES, Maria Bernadete Ramos; VILELA, Ana Lúcia (org). *Encantos da imagem: Estâncias para a prática historiográfica entre história e arte*. Santa Catarina: Letras Congtemporâneas, 2010, p. 118-126.
- BRODSKY, Marcelo. *Nexo*. Buenos Aires: La Marca, 2001.
- CASARES, Adolfo Bioy. A invenção de Morel. In: *Obras Completas (1940-1999)*. Rio de Janeiro, Biblioteca Azul, 2014.
- DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo - Uma Impressão Freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- FLUSSER, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta*. Rio de Janeiro: Reume-Dumará, 2002.
- FLUSSER, Vilém. *O mundo codificado*. São Paulo: Cosacnaify, 2007.

- FOUCAULT, Michel. *A Arqueologia do Saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- FREUD, Sigmund. *O Infamiliar (Das Unheimliche)*. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.
- KOSSOY, Boris. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
- LINS, Jacqueline Wildi. Arte, Imagem e Memória: reunindo as peças da inelutável cisão do ver. In: FLORES, Maria Bernadete Ramos; VILELA, Ana Lúcia (org). *Encantos da imagem: Estâncias para a prática historiográfica entre história e arte*. Santa Catarina: Letras Congtemporâneas, 2010, p. 102-111.
- MELENDI, Maria Angélica. O arquivo vulnerado ou as ruínas da fotografia. In: VILELA, Bruno; CUNHA, Guilherme (org). *Espaços compartilhados da imagem: Caderno de reflexões críticas sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2015, p. 69-78.
- MELENDI, Maria Angélica. “Arquivos do mal – mal de arquivo”. In: *Suplemento Literário*, n. 66. Belo Horizonte: dez. 2000, p.22-30.
- MELENDI, Maria Angélica. A sordidez do arquivo: Entre pedras soterradas e fotografias esquecidas. In: FLORES, Maria Bernadete Ramos; VILELA, Ana Lúcia (org). *Encantos da imagem: Estâncias para a prática historiográfica entre história e arte*. Santa Catarina: Letras Congtemporâneas, 2010, p. 87-102.
- SAUVIN, Thomas; FONTCUBERTA, Joan. *A prata da China*. Revista Zum nº 5, publicado em 02/04/2020. Disponível em: <https://revistazum.com.br/revista-zum-5/a-prata-da-china-3/> (visualizado em 04/04/2022).
- TIBURI, Márcia. A máquina de mundo: Uma análise do conceito de aparelho em Vilém Flusser. *Revista de Comunicação, Cultura e Teoria da Mídia*. São Paulo, nº 11, p. 120-146, março/2008.



Sara Ramos de Oliveira. Artista-pesquisadora, natural de Ouro Preto/MG, reside no Rio de Janeiro. Graduada em Artes Visuais pela Escola de Belas Artes da UFMG, mestre em Filosofia: Estética e Filosofia da Arte pela Universidade Federal de Ouro Preto e doutoranda em Estudos Contemporâneos das Artes pela Universidade Federal Fluminense.

E-mail: samosli00@gmail.com

Rogério Sganzerla: poéticas cinematográficas de invenção.

Marcos Bonisson. Brasil

Resumo

A proposta deste texto fundamenta-se em uma investigação teórico-prática de procedimentos artísticos em campo expandido das artes visuais, tendo como objeto de pesquisa a poética do cinema-invenção de Rogério Sganzerla. Em procedimento de trabalho dessa vasta filmografia, escritos, gravações e outras fontes de informação proponho a realização de um filme experimental a partir de um roteiro inédito - *O favorito: por um cavalo chamado carioca* (1999-2000) escrito em parceria com o cineasta que se mescla à pesquisa também em modo verbal. Assim, esse relato de pesquisa artística pretende realizar uma experimentação a partir das poéticas cinematográficas de Rogério Sganzerla.

Palavras chave: Rogério Sganzerla, poéticas cinematográficas, invenção

Resumen

El propósito de este texto se basa en una investigación teórico-práctica de los procedimientos artísticos en un campo ampliado de las artes visuales, teniendo como objeto de investigación la poética del cine-invencción de Rogério Sganzerla. En un procedimiento de trabajo de esta vasta filmografía, escritos, grabaciones y otras fuentes de información, propongo la realización de una película experimental a partir de un guión inédito - *La favorita: de un caballo llamado carioca* (1999-2000) escrita en colaboración con el cineasta que se mezcla con la investigación también en modo verbal. Así, este informe de investigación artística pretende realizar un experimento a partir de la poética cinematográfica de Rogério Sganzerla.

Palabras clave: Rogério Sganzerla, poética cinematográfica, invención

Abstract

The purpose of this text is based on a theoretical-practical investigation of artistic procedures in an expanded field of visual arts, having as research object the poetics of cinema-invention by Rogério Sganzerla. In a working procedure of this vast filmography, writings, recordings and other sources of information, I propose the making of an experimental film based on an unpublished script - *The favorite: by a horse called carioca* (1999-2000) written in partnership with the filmmaker who mixed with research also in verbal mode. Thus, this artistic research report intends to carry out an experiment based on the cinematic poetics of Rogério Sganzerla.

Keywords: Rogério Sganzerla, cinematic poetics, invention

Observa-se que a ressonância da poética do cinema-invenção de Rogério Sganzerla ecoa hoje no Brasil e se amplifica no mundo em alto e bom tom. A densa tessitura de sua significância sugere um abrangente escopo de interpretação a partir de um coeso corpo-linguagem gerado em um campo interdisciplinar de experiências. Penso em Rogério vivendo e trabalhando em São Paulo, em um tempo de grande dinâmica criativa “*Por um cinema sem limite*”, (Sganzerla, 2001, p.9) mas também de adversidades sob à égide de uma ditadura militar brutal. Vale lembrar que de 1966 a 1971, o artista dirigiu dez filmes. Sete longas metragem: *O Bandido da Luz Vermelha* (1968), *A Mulher de Todos* (1969), *Sem essa Aranha* (1970), *Copacabana Mon Amour* (1970), *Carnaval na Lama* (1970), *A Miss e o Dinossauro* (1970) e *Fora do Baralho* (1971); e três curtas metragens: *Documentário* (1966), *Comics / HQ* (1969) e *Quadrinhos do Brasil* (1969).

Conheci Rogério Sganzerla em 1988 apresentado por sua companheira, a atriz e diretora, Helena Ignez. Assim, Rogério e eu, nos tornamos amigos e ao longo de quinze anos, colaborei em alguns de seus filmes e tive o prazer de inventar junto em várias situações de trabalho. Em trajetória, fiz a Direção de Fotografia e participei de diferentes modos nos seguintes projetos: *Anônimo e Incomum* (Vídeo. Sobre o artista Antonio Manuel / 1990). *Newton Cavalcanti: A alma do povo vista pelo artista* (Vídeo / 1991). *Tudo é Brasil* (Filme/1998). *Informação H.J. Koellreutter* (Vídeo /2003). *Signo do Caos* (Filme / 2003) e *O Favorito: por um cavalo chamado carioca* (1999-2000), um roteiro inédito realizado em parceria para um filme-ensaio que foi escrito, arquivado, mas não esquecido. Trata-se de um texto baseado no universo do turfe carioca e as suas mazelas. Uma comédia de ação e erros, onde vigaristas cometem trapalhadas no Jockey Club do Rio de Janeiro. Uma paródia cinematográfica, com locações em sua tribuna de honra, cocheiras e pistas de grama. O roteiro foi escrito em processo permeado de muitas ideias e risadas. Teve como base dois livros, cada um trouxe a sua referência imediata – Eu sugeri o conto: *Dicas de cocheira sem a menor Sujeira* de Charles Bukowski e Rogério trouxe: *Bonitinha, mas ordinária* de Nelson Rodrigues. Combinação inflamável de visadas.

O escopo de interesse de Rogério Sganzerla era excepcional e abrangente, do primeiro filme que é uma metalinguagem do cinema, aliás, um filme de ficção que tem por título, *Documentário*, passando pelo esgarçamento total da linguagem cinematográfica de o *Bandido da*

Luz Vermelha, onde é possível observá-lo a partir de uma poética *verbivocovisual*. (Bandeira; Barros, 2008, p.9) para além do uso conhecido do termo em relação à poesia concreta. Até a sua curiosidade quase juvenil em *Quadrinhos do Brasil*. Em assertiva, dirigir 10 filmes, ou seja, sete longas e três curtas dos 20 aos 25 anos é muito raro. Especialmente, quando temos dez petardos audiovisuais de linguagem anárquica, lançados diretamente das telas que abraçam o espectador, sem a menor cerimônia. Cinema de contágio. Obras que tem como único traço constitutivo a liberdade fílmica sem concessões:

Tenho amor pelos filmes de Rogério [...]. Em 1964 Rogério frequentava o poeta Augusto de Campos que lhe deu o Livro *Teoria da Poesia Concreta*, primeira edição com uma dedicatória – poesia concreta-poesia do corpo? (Bressane, 2004, p.7)

Corte seco e temos um personagem (Paulo Vilaça) sentado no escuro em uma poltrona de cinema, assistindo de binóculos uma tela projetar imagens de um filme que não importa qual seja. Um passatempo, a onda é ir ao cinema e assistir filmes de binóculos. Ação de desvio, poiésis em estado bruto, impossível de lapidar. Uma situação em 24 quadros por segundo que fala ao corpo, um corpo com cabeça de *Bandido da Luz Vermelha*. Mudamos o enquadramos e temos *Sonia Silk* (Helena Ignez), nome de guerra de uma prostituta em batalha constante pela sobrevivência. Uma mulher à deriva pelo bairro e pelo filme *Copacabana Mon Amour*. Silk não tem nada de sedosa, é áspera como a areia quente da praia, linda, sexy e precária. Em uma cena convulsiva, berra: “eu nunca vou envelhecer, eu nunca vou envelhecer”. Para Sonia Silk, envelhecer não é uma opção. Sua vida de estranhamento é um retrato mal pintado que emula o bairro cidade estado Copacabana. Em *O Signo do Caos*, último filme de Rogério lançado no ano de seu falecimento (2003) e vencedor de quase todos os prêmios possíveis de cinema no Brasil daquele ano, o ator, Otavio III interpreta um sinistro censor, um personagem insalubre chamado de *Dr. Amnésio* que prima por sua imbecilidade sem par e, sem querer, prenuncia um Brasil do devir. Em uma de suas várias falas de boçal convicto, regurgita: “temos que tirar o cinema da sala de brinquedos”. Embora sendo verdade, o dito não passava de uma mentira. Afinal, *Nem Tudo é Verdade*, (1986) como o seu filme sobre Oson Welles interpretado por Arrigo Barnabé. Verdade ou mentira, não importa, nos filmes do cineasta quem ganha sempre é o espectador, agraciado com o troféu da fabulação incontestada. Em *Sganzerla*, o jogo vocabular sarcástico e a subjetividade meândrica conduzem com frequência a uma ação paródica que está presente em sua narrativa

crítica, como um simulacro de algo deletério, ou como uma crítica mordaz ao normativo social e estético.

Toda filmografia de Rogério é um grande corpo de matéria possível de ser moldável em diferentes desígnios. Seu cinema é experimental. Seu fascínio por novas tecnologias sempre foi pontual, do vídeo ao universo digital. Não me recordo ouvir de Rogério qualquer observação de ordem purista em relação a meios ou recepção, o que nos traz ao campo expandido das artes visuais e seu abrangente escopo de investigação perpassando vários territórios possíveis de classificação, seja em um cinema de dispositivo, cinema-invenção, cinema expositivo, videoinstalação, ou mesmo, um *antifilme* como o próprio Sganzerla cunhou seu filme, logo depois dos créditos de sua última obra, *O Signo do Caos* (2003). Nesse sentido, podemos exemplificar a participação Jean-Luc Godard na Documenta de Kassel X em 1997 e seus múltiplos desdobramentos ou como afirma o teórico das imagens Phillippe Dubois:

Essa co-presença crescente do cinema e das artes plásticas nos lugares nobres da arte contemporânea não é somente uma questão de exposição, de escolha de curador ou de assessor, mas também uma questão dos procedimentos artísticos. (Dubois, 2003, p.9)

Nota-se que o referente híbrido da filmografia de Rogério Sganzerla se manifesta em diferentes vertentes possíveis de análise crítica. Ressaltando que a noção de *corpo* seja um desses elementos que sempre se manifesta como um aspecto arterial na verve Saganzerliana. Um corpo de obra repleto de invenções audiovisuais. Seus filmes sempre falaram ao corpo. Quando pensamos em novas posturas expectorais, diante das elaborações do *quase-cinema* do mundo, aqui invocando Hélio Oiticica, o artista inventor desse termo e de uma galáxia de obras seminais, temos uma experiência de outra ordem:

A busca do supra-sensorial é a tentativa de criar, por proposições cada vez mais abertas, exercícios criativos, prescindindo mesmo do objeto tal como ficou sendo categorizado. (Oiticica, 1986, p.104)

Em algumas de suas *Cosmococas* realizadas em parceria com o cineasta e amigo, Neville D'almeida, seja a *CC5 – Hendrix War*, onde podemos deambular no espaço, balançar em redes e dançarmos, entre imagens ao som de Jimi Hendrix, um artista também cultuado por Rogério Sganzerla; Ou, na *CC4-Nocagions*, onde podemos mergulhar, nadar, ficar em

uma piscina aquecida que permanece na penumbra e nos permite sonhar acordado de olhos fechados ou abertos, em estado alterado, abrigados pela imagem da capa do livro *Notations* do artista John Cage desenhada por linhas de cocaína, Hélio resgata você pelo corpo ativado, a partir do torpor de um vício do cinema narrativo linear que normativa uma conduta espectral de imobilidade. Enquanto Rogério sacode o seu corpo da poltrona pela risada caudalosa ou pela angústia abissal de situações contingentes em seus filmes. Imagens acústicas em estado de convulsão. Em *Abismo* (1977) o diretor parece ter realizado um filme buscando a experiência sensorial de combustão espontânea humana ao selecionar e combinar, Zé bonitinho e Jimi Hendrix, como elementos principais de uma alquimia fílmica infável. Rogério e Hélio são artistas extraordinários da sinergia e do corpo ativado pelo significante fabuloso. Suas obras dialogam e podem explodir em algum lugar perto de você, como uma supernova no espaço sideral. Esse corpo fabulado, provisório transita sem direção incerta, por vias de desvios, mas se materializa com precisão em uma obra aberta à fruição, afinal:

O corpo não é mais tomado em uma dicotomia cartesiana que separa o pensamento de si mesmo, mas como algo no qual se deve mergulhar para ligar o pensamento ao que está fora dele, como o impensável. (Parente, 2012, p.26)

Rogério, ainda bem jovem foi estudar em São Paulo e aos dezenove anos, já escrevia artigos críticos sobre cinema para uma coluna no Suplemento Literário do Jornal Estado de São Paulo (1964-1965). Em um desses textos, registrou:

Os cineastas do corpo têm como única revelação o corpo. O corpo é um elemento em conflito. Estamos diante de um cinema sensorial, de um cinema físico. É sintomático que um dos temas mais frequentes nestes realizadores seja justamente o amor pelo cinema [...]. Faço questão de frisar que os cineastas do corpo fazem um cinema provisório, irregular, moderno, afinal. (Sganzerla, 2001, p.86-87)

A filmografia de Rogério Sganzerla é um corpo colagem montado com pedaços de tudo, um corpo barroco que se manifesta, não pelo excesso, mas pelo transbordamento, a partir de onde ele se manifesta. Um corpo fantasma, como se a tela de cinema impregnada de luz operasse uma cascata de imagens ectoplásmicas que transborda pelos quatro cantos do retângulo horizontal, direto para cima do espectador em fluxo e sem pausas. Um corpo barroco como a personagem *Angela Carne e Osso*, interpretada por Helena Ignez, no filme *A Mulher de Todos* (1968). Uma mulher que trama, sonha, berra, escangalha a sintaxe da

estrutura narrativa e atormenta o espectador com desejo ou ódio, mas esse espectador sabe que a “fantasmática” de *Carne e Osso* jamais passará incólume em sua experiência durante o filme.

Sganzerla é barroco italiano, conflitante como a sublime escultura, *O Êxtase de Santa Tereza* (1652) de Bernini, especialmente, em relação aos olhos e a boca pelo santo orgasmo de uma divina epifania e pelo pé que parece desafiar a gravidade, caindo por dentro do manto da obra, esculpida em mármore de Carrara, estranho, desarticulado, mas excepcionalmente belo. Se tomarmos o corpo da obra de Rogério como uma continua alegoria em tempo-espaço fílmico, é possível pensá-lo como a etimologia do termo *Barroca*, pérola imperfeita. O barroco de Rogério não é imperfeito como a pérola, é significativo e caudaloso. O artista transborda.

Helena Ignez relata que Rogério escreveu mais de 600 páginas para *Luz nas Trevas* (2012), um roteiro que revisitaria o seu clássico de 1968, e que Helena Ignez dirigiu depois de seu falecimento. Nesse novo filme há um outro bandido, um meliante chamado, Jorge, que tem por codinome “Tudo ou Nada”, contradição e extremos, barroco sem caminho do meio: “Horror e beleza estão intimamente ligados, bem e mal se tocam o tempo todo num jogo de atração permanente”. (IGNEZ, 2004, p.4). Ao contrário do barroco romano em sua pulsão eterna de esplendor e propaganda da igreja católica em sua sangrenta guerra de contrarreforma, o campo de batalha de Rogério é a linguagem e os seus signos em rotação de escolha e combinação. Uma filmografia permeada por diatribes, mas blindada de categorias venosas, como a classificação de *cinema marginal* que ele discordava. O cineasta espelha em contingências da sua linguagem cinematográfica o que o semiólogo Umberto Eco define sobre a literatura polissêmica de Herman Melville: “A verdadeira lição de Moby Dick é que a Baleia vai para onde ela quer”. (Eco, 2001)

Com *Ângela Carne e Osso* ou *Jorge - Tudo ou Nada*, o barroco do cinema-invenção do artista é corte, episteme e convulsão, como o *Davi com a Cabeça de Golias* (1610) de Caravaggio que, em gesto radical em sua última tela, antes de falecer, pinta seu autorretrato como a cabeça decapitada de Golias que é carregada pela mão esquerda firme de Davi. Não encontramos a luz quente tenebrista do pintor nos quadros fílmicos do cineasta, mas uma

colagem barroca de imagens *noir*, operada em transbordamento e contaminada de intensa contradição, a partir das incertezas da inquieta cabeça do diretor.

Não surpreende que o dado novo que ele introduz no cinema brasileiro vem da sua forma de olhar a cidade, o carnaval das imagens da mídia, a fala superlativa, num film noir temperado por uma impregnação da chanchada, da cultura do rádio e do gibi [...] Desde a primeira sequência do primeiro filme, portanto, no momento da radiosa decolagem, já vem junto o “eu fracassei” e a indagação “quem sou eu?”. Motivos recorrentes de trabalho que avançou na tônica do conflito e do descentramento. (Xavier, 2004, p.25-27)

A pesquisa busca produzir textos e imagens polifônicas que possam intrigar, não só em contexto de teorias, mas de um filme a ser inventado, em um duplo convulsivo de rupturas e desvios, que se manifesta em processo artístico. Transmutando-se em questões que voltam a ser refletidas à medida que o trabalho se redireciona, em uma dinâmica própria do exercício da linguagem no lastro do tempo. A poética de roteiros condensa em si uma cartografia de muitas metáforas, mas poucas metonímias, figura de linguagem que opera essencialmente em contiguidade com relação objetiva ao seu referente, mas fora de seu contexto semântico. Metonímias em campo ampliado poderiam ser uma chave mestra para um portal de diálogo do *verbivocovisual* (termo criado pelo escritor James Joyce) da poesia concreta com a dimensão poética da cinemática Sganzerliana.

Rogério Sganzerla foi leitor assíduo de muitos anos e curioso de James Joyce, sobretudo, muito na tradução brasileira de Haroldo e Augusto de Campos, lida, relida, ainda jovem, apaixonadamente. Visitou a Irlanda, sabia páginas do *Ulisses* de cor, leu as cartas de Joyce [...] a materialidade da linguagem, foi bastante estudada e divulgada no Brasil pela poesia concreta, que Rogério conhecia bem [...]. Disse-me, com um gesto afirmativo, que viera de Joyce a montagem radical do *Signo do Caos*. (Bressane, 2004, p.10)

A supressão, a troca de um termo pelo outro, a parte pelo todo, como uma sinédoque. Dessa tensão metonímica da linguagem, tudo que se apresentar como totalizante se esvanecerá no enquadramento das imagens em movimento. Essa articulação estética fragmentada condensa a produção de um objeto final, mas também a experiência processual em si mesma e a possibilidade de encarar o desafio da complexa comunicação de um objeto pronto (roteiro) com um objeto informe interdisciplinar (pesquisa-filme). Assim, esgarçar o significado, torná-lo significante e ter como resultado o surpreendente.

CENA 7 – TÚNEL QUE DÁ PARA AS COCHEIRAS – INT. – DIA.

Quasímodo

Veja bem, Deus está nas coincidências e tudo é detalhe. Este sonífero, por exemplo, exige uma dose certa. Olha lá, veja bem o que você vai fazer com isto. Tem que acertar na jugular do ex-futuro campeão. Tem que agir com calma. Decisão e sangue frio.

Faísca

Que detalhe que nada. Isto me cheira a roubada.

Quasímodo

Porque todo este medo? Você não vai fazer nada demais. Trata-se apenas de aplicar uma boa vacina preventiva. Portanto não há delito nem culpa. Muito menos, ação judicial. Comporte-se normalmente como um veterinário experiente. Tudo dentro dos conformes. Cem por cento profissional. Certo, doutor? (Sganzerla; Bonisson, 1999)

Temos em nosso roteiro uma realidade paródica inclemente. “Relinchando” sobre o seu cavalo, *Vox Populi* (a voz do povo), o personagem do Dr. Sátiro Bilhar, um advogado corrupto que tem na jurisprudência apenas um pretexto para as suas falcatruas afirma: “*Vox, vírgula... Vox Populi, com todo respeito. Que intimidade é essa? O meu corcel tem o Bucéfalo como ancestral*”. Um personagem canalha que cria uma falsa genealogia para o seu pangaré azarão (*Vox Populi*) em associação ao corcel mitológico de *Alexandre, o Grande*. Nesse processo de pesquisa-prática artística, o que me direciona é um zigzague como resistência à linha reta. Filmar um roteiro pronto, impregnado de memória afetiva é afirmar um desafio interdisciplinar e penetrar um estado experimental. Sim, é possível dizer que meu trabalho seria uma *colagem* como modo de pensamento e perpassado de digressões. Penso em distância, olhar de binóculos, na famosa foto de Edward Muybridge, um pioneiro indomável da fotografia oitocentista. Realizou em imagens uma prova irrefutável de que os cavalos quando galopam por uma fração de tempo ficam com as 4 patas no ar. Digressão em seu significado substantivo e lexical – como um ato ou efeito de se afastar, ir para longe do lugar onde se estava, devaneio. Em sentido figurado, um desvio momentâneo do assunto sobre o qual se fala ou escreve. Seria difícil imaginar, pensar sem digressões. Com digressões, volto ao plano em movimento de meus binóculos que observam as frenéticas Ruas de São Paulo, cidade de hipnótica urbanidade, onde em 1968, Rogério filmou o seu mais famoso filme - *O Bandido da Luz Vermelha* - Andarilhar na Boca do Lixo, sempre em

direção ao centro da periferia. Começando pelas bordas até o Bairro da Luz, região que por duas décadas (1960-1980) tornou-se um reduto do cinema independente brasileiro. O cineasta filmou muitas *cenar de cinema* nessas ruas. Gostaria de caminhar de binóculos na Rua do Triunfo e descobrir em “zoom” alguém que eu desejasse seguir por um tempo, anotando em um bloco uma miríade de grafemas, quem sabe até inventar uma nova onomatopeia na Rua Vitória, a partir da cidadina *Boca do Lixo*. “*Quando a gente não pode fazer nada, a gente avacalha...*”, fala do *Bandido da Luz vermelha* (1968).

Contracampo. Conheço São Paulo, morei por um curto período de tempo nessa cidade e a visito quando posso. No entanto, sinto-me sempre perdido nessa cidade, mesmo quando sei exatamente onde estou. “Perder-se também é caminho”. (Lispector, 1948, p.182) sussurra Clarisse Lispector, sentido que me norteia em metrópoles, gosto das grandes cidades. Colmeias de organismos escangalhados que nem eu. Pelas bordas, sempre em direção ao que transborda, em círculo concêntrico, como um ímã topológico de uma bússola quebrada à deriva. Um giroscópio intermitente que em seus hiatos me fazem olhar meus pés sobre a calçada, em uma dada esquina de uma megalópole brasileira com sua múltipla tessitura de coisas e seres. Nesse processo, como na montagem de um filme de narrativa não-linear, tudo que pudesse ser conectado ganharia corpo, qual corpo? Impossível de dizer com exatidão. Talvez, um corpo com as cartilagens do Frankenstein de Mary Shelley, uma colagem humana que, ganha vida através de grandes cargas elétricas, raios, trovões. Situações galvânicas. Enfim, perder-se e encontrar-se, para perder-se de novo. Com um corpo inventado, composto por muitas partes de outros corpos do mundo-ideia.

A paródia em sentido amplo, que prescinde do elemento humorístico, consiste em um elemento central dos procedimentos da arte do século XX (...). As paródias carregam seus elementos componentes para outros contextos onde se assimilam a outros elementos dando continuidade a fluxos de imitações ou desviando-se para outros caminhos. (Carneiro, 2008, p. 204-205)

A partir de um levantamento minucioso de dados, hipóteses serão formuladas em consequência direta do conhecimento ampliado referente à reflexão do corpo da obra cinematográfica de Sganzerla ou aspectos já previamente, pensados como potência: colagem, corpo, paródia, *o período da Belair-Filmes* (Produtora de Rogério Sganzerla e Julio Bressane), alegorias, o aspecto do Barroco em sua filmografia, e mesmo, a longa relação de

pesquisa e citações fílmicas que Rogério Sganzerla estabeleceu com o cinema de Orson Welles (*Welles no Rio*, 1977. *Nem Tudo é Verdade*, 1986. *Linguagem de Welles*, 1990, etc.). Um método que consiste em aceitar os limites como um objetivo à transcendência. Um caminho direcionado à uma grande colagem-organismo em andamento que se tornará matéria visível e potente em fruição.

O tema proposto para essa pesquisa de doutorado nasce de uma longa relação de amizade e parceria do proponente com o artista e de admiração por sua obra, além da experiência independente de docência e de acompanhamento de pesquisas/experimentações de artistas na área da fotografia expandida e imagem em movimento (videoarte, filmes experimentais, etc.).

Em suma, observo que a invenção é parte inevitável e contingente que se apresenta no esquema geral dessa pesquisa. Busco uma experiência extraordinária que se manifestará em imagens, escrita e filme. Desse modo, esse projeto é essencial, impossível dizer o quanto, em tempo de tanto obscurantismo e fanatismo, por isso, tento. Na condição de artista, pesquisador e brasileiro, penso em abrangência nas adversidades que vivemos em contexto sociopolítico atual. Tenho questões e dúvidas. No entanto, aqui e agora, muitas respostas seriam inconclusas, mas o desejo me leva em espiral oportuna ao nosso roteiro, *O favorito*, e ao centro dessa grande metrópole em que vivemos, Rio de Janeiro, onde poderia existir uma esquina de uma Rua que dá direto para uma pista de grama verde, sem corridas, sem perdedores, sem falcatruas, com esperança, diferentemente da fala malfadada de personagens cretinos de nosso roteiro como João Coruja que responde ao nocivo Dr. Sátiro: “*Prognóstico? Para a gente perder mais? Já não perdemos o suficiente?*”. (Sganzerla; Bonisson, 1999)

Referências

- BACHELARD, Gastón. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- BANDEIRA, João; BARROS, Lenora. Poesia Concreta. *O projeto verbivocovisual*. São Paulo: Artemeios, 2008.
- BONISSON, Marcos. *Rogério Sganzerla: poéticas cinemáticas de invenção*. Rio de Janeiro: À Flor da Pele: encontro ANPAP sudeste de jovens pesquisadores, 2022 (Brasil).
- BRESSANE, Júlio. *O Signo Sganzerla*. Mostra Rogério Sganzerla: por um cinema sem limites. São Paulo: Catálogo, SESC SP, 2004.
- BRETT, Guy. *Kinetic Art*. London: A Studio Vista – Reinhold Art Paperback, 1968.
- CLARK, Lygia; OITICICA, Hélio. *Lygia Clark – Hélio Oiticica*. Cartas 1964-1974. Organização: Luciano Figueredo. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998.
- CANUTO, Roberta. *Encontros: Rogério Sganzerla*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2007.
- DUBOIS, Philippe. *Cinema, Vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac Naif, 2004.
- _____. *Movimentos improváveis: o efeito cinema na arte contemporânea*. Catálogo. Rio de Janeiro: CCBB, 2003.
- ECO, Umberto. *A literatura contra o efêmero*. São Paulo: artigo publicado na Folha de São Paulo em 18 / 02 / 2001, link:<https://pt.slideshare.net/lidiamariademelo/a-literatura-contra-o-efmero-umberto-eco-i>, 2001.
- XAVIER, Ismail. Mostra Rogério Sganzerla. São Paulo: Catálogo da Mostra, Sesc SP, 2004, p.25- 27.
- FERREIRA, Gloria, COTRIM, Cecília. *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 2006
- FERREIRA, Jairo. *Cinema de Invenção*. São Paulo: Editora Max Limonad, 1986.
- HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*. Lisboa: Edições 70, 1989.
- LISPECTOR, Clarisse. *A cidade sitiada*: Rio de Janeiro, Editora A Noite, 1948.
- MACIEL, Kátia. *Transcinema*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009.
- _____. *O cinema tem que virar instrumento*. Fios Soltos. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008.
- PARENTE, André. *Cinema de artista: cinema de atrações, cinema expandido, cinema de exposição*. Rio de Janeiro: Poiésis / Revista do Programa de Pós-Graduação em Arte da UFF, 2008.
- OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1986.
- SALOMÃO, Wally. *Hélio Oiticica: Qual é o Parangolé*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2003.

SGANZERLA, Rogério; BONISSON, Marcos. *O Favorito: por um cavalo chamado carioca*. Rio de Janeiro: Roteiro Inédito, 1999.

SGANZERLA, Rogério. *Novos Contos*. Joaçaba, Santa Catarina: Primeira edição, 1954.

_____. *Cinema fora da lei (manifesto/1968)*. São Paulo: Itaú Cultural. Ocupação Rogério Sganzerla. Catálogo, 2008.

_____. *Por um cinema sem limite*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2001.

XAVIER, Ismail. *O Grande artista e sua condição: a espiral barroca de Rogério*. Mostra Rogério Sganzerla: por um cinema sem limites. São Paulo: Catálogo, SESC SP, 2004.

Este Relato de Pesquisa foi publicado nos Anais do Evento *À Flor da Pele: encontro anpap sudeste de jovens pesquisadores 2022* (Brasil). ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9312-3429>. Lattes ID: <http://lattes.cnpq.br/7597003263188942>. Rio de Janeiro, Brasil.



Marcos Bonisson é artista, doutorando em Estudos Contemporâneos das Artes na Universidade Federal Fluminense (PPGCA-UFF) e professor da Escola de Artes Visuais do Parque Lage no Rio de Janeiro. Participou de Seis Edições de Bienais Internacionais: 27ª Bienal Internacional de São Paulo, 2006. BIENALSUR. Segunda edição (2019) e Terceira edição (2021). Bienal Internacional de Arte de Cerveira, Portugal, XIX edição (2017) e XXI edição (2020). Além de ter participado em diversas mostras coletivas de Arte no Brasil e no exterior. Os seus filmes experimentais já foram apresentados em mais de cento e vinte festivais e mostras internacionais de cinema e arte em quase cinquenta diferentes países, ganhando vários prêmios na categoria de melhor filme experimental em curta-metragem. Publicou quatro Livros: *Arpoador* (Editora Nau, 2011.) *Pulsar* (Editora Binóculo, MAM, 2013.), *ZIGZAG* (Editora Bazar do Tempo, 2017) e *Marcos Bonisson* (Editora Carcara Photo Art, 2021.). Seus trabalhos estão em diversas coleções e acervos: Coleção Gilberto Chateaubriand, MAM - RJ, Maison Européenne de la Photographie e Fondation Cartier em Paris, entre outras. Suas mais recentes exposições individuais foram no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 2013, na Maison Européenne de la Photographie (MEP-Paris) em 2015, e na Galeria do Parque Lage em 2018, na condição de artista homenageado.
E-mail: marcosbonisson@gmail.com

Sankofa, o Papel e a Fotografia.

Vítor de Souza Pereira Martins. Brasil.

Resumo

Este relato de pesquisa artística discute estética, política e poeticamente a importância do papel enquanto plataforma, enquanto algo a ser preenchido no processo fotográfico. Partindo de um atravessamento racial, são apresentados dois trabalhos plásticos próprios: *Ferrete* (2022) e *Navios Negreiros* (2020), em diálogo com a utilização do papel e a poética do artista Mark Bradford. Entende-se o papel como um “vazio”, um espaço de expressão dentro do sistema fotográfico, cuja foto não termina no momento do click. Desta forma, este artigo busca interseccionar a criação fotográfica com temas e dores da escravidão, apresentando trabalhos de arte que buscam não só abordar a tematização da negritude, mas também um processo criativo que passe pelos olhos de artistas negros.

Palavras-chave: fotografia contemporânea; papel; escravidão; negritude; processo de criação.

Resumen

Este informe de investigación artística discute estética, política y poéticamente la importancia del papel como plataforma, como algo a rellenar en el proceso fotográfico. Partiendo de un cruce racial, se presentan dos obras plásticas propias: *Ferrete* (2022) y *Navios Negreiros* (2020), en diálogo con el uso del papel y la poética del artista Mark Bradford. El papel se entiende como un “vacío”, un espacio de expresión dentro del sistema fotográfico, cuya foto no termina en el momento del clic. De esta manera, este artículo busca cruzar la creación fotográfica con temas y dolores de la esclavitud, presentando obras de arte que buscan no solo acercarse a la tematización de la negritud, sino también a un proceso creativo que pasa por la mirada de los artistas negros.

Palabras clave: fotografía contemporánea; papel; esclavitud; negrura; proceso de creación.

Abstract

This artistic research report aesthetically, politically and poetically discusses the importance of paper as a platform, as something to be filled in in the photographic process. Starting from a racial crossing, two plastic works of my own are presented: *Ferrete* (2022) and *Navios Negreiros* (2020), in dialogue with the use of paper and the poetics of the artist Mark Bradford. Paper is understood as a “void”, a space of expression within the photographic system, whose photo does not end at the moment of the *click*. In this way, this article seeks to intersect photographic creation with themes and pains of slavery, presenting works of art that seek not only to approach the thematization of blackness, but also a creative process that passes through the eyes of black artists.

Keywords: contemporary photography; paper; slavery; blackness; creation process.

Introdução

*Nenhum socorro vem
da numeração do infinito (...)
transito para todos os abismos
(Abdias do Nascimento)*

No decorrer de todo o processo fotográfico há algo de lúcido e algo de mágico. O confronto entre objetividade e subjetividade (OGUIBE, 2002), entre o estar e o além. A imagem é sempre uma interrupção, uma interrupção de um processo, de uma ação. Um estático. O fato se impõe ao vazio. Mas nem tudo morre no *click*. Algo sempre impregna, com menos ou mais intenção do artista que manipula a câmera, com menos ou mais vontade, com menos ou mais controle. Ao preencher o papel, ou seja, o vazio, a tinta também revela um “mundo de imagens habitando as coisas mais minúsculas” (BENJAMIN, 1996, p. 94).

O vazio é o que está para ser, o que virá a ser imagem. O papel dito aqui não é necessariamente físico, embora o tato seja uma estratégia do processo. O papel é plataforma, algo a ser completado, manuseado, mexido, algo que possibilite os sonhos, os caminhos e novas correntezas na imagem. As janelas a se abrir.

Um dos ideogramas *adinkra*, conjunto de símbolos dos povos *Akan*, da África Ocidental, é a imagem de *Sankofa*, pássaro que volta a cabeça para calda, e significa “voltar e apanhar de novo aquilo que ficou para trás” (WALDMAN, 2017, p. 5). Isso não significa apenas retornar ao passado, ao feito, ao dado, ao numérico, ao contado. Para transitar nos abismos de Abdias do Nascimento, ou habitar as minúsculas coisas de Benjamin nos nossos “sonhos diurnos” (BENJAMIN, 1996, p. 94), é preciso olhar o que ficou, o que marcou. Olhar para a foto, para o ancestral, urge no processo e na arte aqui pretendida.



Fig. 1 – *Sankofa* (Fonte: Itaú Cultural. Disponível em: <https://www.itaucultural.org.br/ocupacao/abdias-nascimento/sankofa/>)

No *Sankofa*, o círculo não se fecha. O pássaro volta a cabeça para calda, mas ainda há espaço, algo não preenchido. Busca-se, assim como veremos adiante na obra *Navios Negreiros*, um movimento de retorno, de volta. Mas o ideograma abre brechas, janelas, possibilidades, futuros, frestas, caminhos. É um olhar do que ficou e do que sumiu, o ancestral, o que se apagou e o que ainda resiste, o que mesmo com o tempo ainda se fixa. Mas não esquece que se olha ao passado, buscando também romper, ir além, preencher vazios e criar utopias. O papel, o preto e o branco, nos trabalhos a serem discutidos aqui, são caminhos, pontos de exploração, rastros no vazio, que buscam, na estética, no processo, nos títulos, um duplo retorno: o ancestral e o fotográfico.

Há um retorno temático ao apontar a busca pela ancestralidade e as sequelas da diáspora, e há o retorno da imagem, do ato fotográfico e do ato enquanto fotógrafo. É isso que faz a imagem e retorna no processo plástico a ela. Ao ponto. Ao *click*, que rompe e irrompe ao mesmo tempo. Termina a ação, mas o processo prossegue, na mente e no tato, na edição, no tratamento, no uso, na exposição, na ordenação.

A foto, assim como a escravidão, como os temores dos mares, mata, mas nem tudo morre. Algo ainda fica para preencher o vazio e se fazer, ao menos, arte.

O Papel

Papel é forma. Não apenas no sentido físico, da realização de uma ideia, da imaginação de formar algo, ou do resultado de um sistema, menos ou mais fotográfico. Mas também é forma, como algo moldável, as apropriações, as ressignificações, os lastros, as marcas, as machas, os dedos calejados, os açoites da imagem, os ferretes da tinta.

Mark Bradford pinta grandes telas não com tintas, mas com camadas de papel. As camadas de papel trazem camadas de pensamento e poesia social e racial. Segundo as próprias palavras do artista, ele usa papel ao invés de apenas tinta porque deseja um pensamento ampliado sobre as “implicações do material” (COPELAND, 2014, p. 816). Em seu processo, Bradford recolhe papéis rasgados, *outdoors*, lixos na rua, recorta e cola. Desconstrói para construir. Remolda. Forma a forma. Ele utiliza materiais simples até atingir sublimidades em suas abstrações coloridas.

Ao começar a utilizar papel como matéria, como insumo para a obra, Bradford gravita entre materialidade e *maleabilidade*. Para o artista, o papel não é papel, no sentido apenas de *vazio*, de algo a ser preenchido, mas é como um pigmento congelado. O líquido do azul, por exemplo, foi congelado em papel, e Bradford viu uma possibilidade de libertação desse pigmento (COPELAND, 2014, p. 824). Ele interroga os materiais que utiliza, estratégia metodologicamente próxima a uma pesquisa prática de arte. Interrogar a câmera, seus funcionamentos, seus usos poéticos, o mundo que se tenta capturar, e, agora, o papel fazem parte da proposição de se pensar o fazer enquanto artista fotográfico.

A imagem pronta que nunca está. Talvez “libertar o pigmento” na poética de Mark Bradford se entrelace com uma poética utópica-fotográfica. Utopia tem mais a ver com libertação de algo, com possibilidades imaginativas de processos plásticos do que com resultados fracassados (SOUZA, 2008), não como algo fadado ao fracasso, mas como um *Sankofa* que abre seu círculo. A imagem no papel é resultado, mas não é sempre fracasso, no sentido do inalcançável.

Recolher papel na rua, recortar, modificar o pigmento, para colocar e virar abstração é moldar, é malar. Ver algo além do sólido. Abrir janelas. “Acreditar que há ali algo há mais” (COPELAND, 2014, p. 824).

Para a poética aqui pesquisada, o trabalho de Bradford oferece algumas sensibilidades para o terço final do sistema fotográfico: a formalização e a desformalização do papel. As substâncias plásticas, técnicas, políticas, filosóficas de preencher o vazio, o branco.

O fotolivro *Navios Negreiros* (2020) navega em alguns desses questionamentos. O livro é uma junção de três *corpus* de imagens. Imagens fotográficas próprias que buscam rasgos, marcas em abstrações monocromáticas; imagens de repositórios de escravidão (contendo documentos, ilustrações e gravuras de domínio público); e também com reproduções de páginas e tabelas de um livro técnico de Robert E. Browner, *Fotografia Arte e Técnica* (1967). Todas as imagens são negativadas, ou seja, invertidas as valências de preto e branco, buscando uma noção de volta, de retorno.

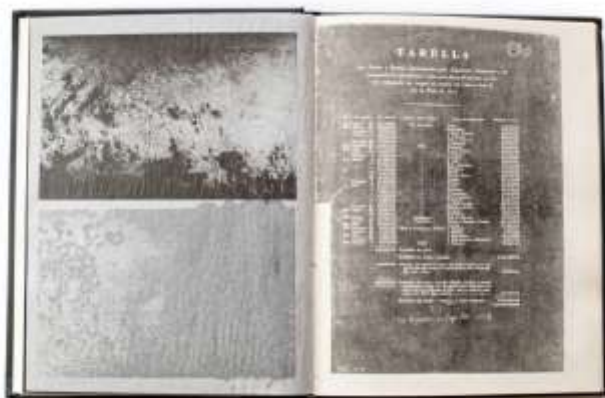


Fig. 2 – Vítor Martins, *Navios Negreiros*, 2020, fotolivro.

Todo o trabalho de transposição da ideia de *Navios Negreiros*, da junção dos diferentes *corpus* de imagens, da captura fotográfica, do escavamento poético de imagem até virar livro, não fecha janelas, ainda que se ponha como algo a ser apresentado, como obra. Um livro é também uma libertação do pigmento, mesmo fixo, mesmo sem o processo de descolagem e colagem de Bradford. Um livro também é uma janela, um *Sankofa*.

O papel também oferece o toque, há no livro o toque das mãos. Para desaguar a narrativa, ir da capa ao fim, o tato é tão importante quanto a visão. Dentro do breu, da poética do escuro, do mostrar pela ocultação, de sensibilizar outras aderências, o tocar, o tato se

eleva. Talvez seja impossível dizer em um trabalho visual, ou em um processo que envolve imagem, que a visão perca importância, mas, na poética proposta, outros sentidos se aguçam.

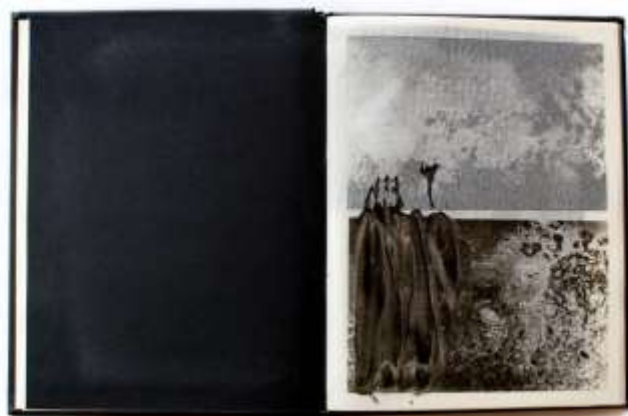


Fig. 3 – Vítor Martins, *Navios Negreiros*, 2020, fotolivro.

Em novembro de 2021, apresentei o trabalho *Navios Negreiros* na Bienal da Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro – Mutações 2021, porém em outro formato, como quadros. Cinco imagens retiradas do livro foram impressas no papel, emolduradas e dispostas lado a lado. O toque, a forma como a narrativa do livro flui ditaram a expografia do trabalho nessa nova forma de apresentação. Mais clássica do que a do fotolivro. Ainda que colocar imagens fotográficas dentro de um livro seja um dispositivo amplamente usado por artistas e fotógrafos ao longo das últimas décadas, a maneira como o fotolivro *Navios Negreiros* se porta ante ao toque – com a textura das imagens, com as diferenças de papéis, com os apagamentos, com as aparições, com vultos, com os cortes, recortes e encaixes – dialoga mais com o estar no escuro, o usar as mãos, o se importar com o toque, e a elevação do tato do que simplesmente pendurar imagens na parede.

O questionamento na montagem do trabalho não era apenas como abrir janelas na parede com as imagens na Bienal, função muitas vezes primal da arte, clássica ou não, intencional ou não, mas principalmente como dar toque aos olhos. Das cinco imagens, três são imagens capturadas por câmera, fazem parte do primeiro corpo, do ensaio fotográfico em preto e branco. As imagens foram tiradas, reveladas, escaneadas, tratadas e ampliadas já primordialmente como táteis, como texturas, que, ligadas ao nome, levariam aos calos, as marcas da transposição do povo negro. Mas não bastava apenas emoldurar, a escolha da cor

foi importante. A moldura branca foi também uma tentativa de fazer as imagens se juntarem com a parede, também branca do espaço religioso da arte: a galeria. A flutuação dessas imagens, que poderiam ser interrompidas com uma moldura com contraste maior, também era importante para a função de toque dos olhos.

As três imagens do ensaio são intercaladas com duas imagens presentes no livro, escavadas em repositórios da escravidão. O diálogo expositivo entre as imagens veio do papel, do molde do branco, do adentrar o vazio, da maneabilidade poética do livro. Existem conjuntas na parede porque existiram no livro. A intenção de *Navios Negreiros* (o ensaio fotográfico), como obra, sempre foi a impressão de qualidade *fine art* em papel de algodão. Mas o livro possibilitou, através da mão, do toque, novas formas de ver, de moldar o ensaio. A forma de impressão quase canônica na fotografia contemporânea, de “qualidade”, das imagens fotográficas do ensaio convivem com as imagens escavadas impressas de maneira simples, completamente artesanal, em papel manteiga.

As diferenças de papel vêm do livro, diferem o toque, alguns mais ásperos, outros mais suaves, ou mais frágeis. O papel manteiga impresso confere textura, marcas. Textura é tempo, é passagem, é ranhura, mazelas, carga. A textura dos papéis interage com a textura das imagens abstratas. Dá mão ao olho.



Fig. 4 – Vítor Martins, *Ferrete*, 2022, fotografia, carimbo.

Em *Ferrete* (2022), pego imagens minhas de arquivo, que fazem parte do meu lixo enquanto artista e fotógrafo. Imagens tiradas e largadas. Minhas pelo aperto autoral no disparo do botão. Mas que nunca, de fato, tinham sentido o ar fora do laboratório (analógico ou digital). Presas nas ideias mortas de artistas. Eram apenas sopros poéticos, jamais libertos, imagens que continham algum ponto de interesse, seja poético, estético, político, mas que não compunham algo maior, um trabalho que pudesse ser considerado minimamente arte. Eram capturas nunca moventes. Quase círculos fechados, faltava a sensação de *Sankofa*.

Embora não completamente descartáveis, eram apenas entulhos do meu olhar ao longo dos anos. Muitas delas influenciadas por fotógrafos de rua, em sua maioria brancos. Quase um *hobby* de sair com a câmera na mão e fotografar cenas, lugares, num movimento já clássico da fotografia. O interesse pela *monocromia* nas imagens presentes em trabalhos como *Navios Negreiros* vem dessa época. Assim como os interesses, não verbalizados à época, sobre a tentativa de captura, a prevalência do olhar, do ser fotógrafo, ou ser enquanto fotógrafo.

Essas imagens que não seriam nada viraram papel em branco, plataformas, vazios (ainda que já preenchidos). Foram impressas e carimbadas. Confeccionei um carimbo com os dizeres “de Souza”, meu nome do meio e minha origem enquanto herdeiro de escravo, e carimbei a superfície dessas imagens. Não é um trabalho que responde a nada, uma solução, ou algo que faça o lixo virar obra, mas sim mais uma maneira de usar a *maleabilidade* da imagem, ou de a construção da imagem não se cerrar apenas no botão. Há, agora, as mãos e as marcas da carimbagem. O diálogo do preto com o branco persiste. Dessa vez como algo mais esfumado, embaçado, com mais intervenções no mundo.

Os escravos dificilmente eram nomeados com sobrenomes, mas quando libertos uma prática comum era a apropriação dos nomes dos antigos senhores (PALMA, 2018, p. 318-319). Pelo apagamento, pela desapareição, pela falta de história da herança negra no Brasil, não posso afirmar que meu nome “de Souza” veio de um ex-senhor da minha origem escrava, mas o fato de carimbar com o nome que me fora dado sem eu, de fato, pertencer a essa origem, sem ser o nome de origem africana, faz parte da composição poética do trabalho.

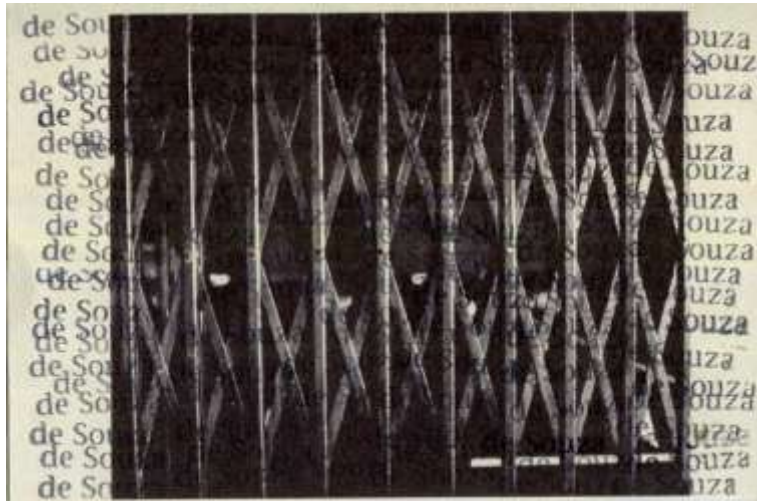


Fig. 5 – Vítor Martins, *Ferrete*, 2022, fotografia, carimbo.

Marcar o papel com o nome que na raiz não deveria ser meu alude a açoites e tentativas de liberdade, de libertar tanto a mim quanto as imagens presas no arquivo, mas não se liberta sem lastro, sem marcas, sem sangue, sem voltar ao passado, como o pássaro do alfabeto *adinkra* nos provoca.

As marcas no papel, vindas do *click*, da luz, ou do posterior, do rasgo, do carimbo, da própria junção do papel, da importância do físico, do toque, aludem a heranças e desapareções da escravidão. O toque no papel é a marca do chicote, mas a existência do papel, por ser simplesmente *papel*, também tem sua importância. A *carta de alforria* é a liberdade documentada, fixada conquistada pelo escravo (SILVA, 2013, p. 47). É também carimbo. É físico. Para quem é negro, a existência do papel, de algo que diga que você é livre, é extremamente importante. Ainda que maleável.

Maria de Fátima Novaes Pires (2006) pesquisa uma série de cartas de liberdade e processos jurídicos de escravos. Em um desses processos, o escravo liberto Sebastião ganha sua alforria para “não ter o desgosto de ficar em cativoiro” (PIRES, 2006, p. 148). O papel é uma maneira de não estar em cativoiro.

Assim, é preciso propor mais do que a ideia de embranquecimento de Flusser [“toda crítica da imagem técnica deve visar o branqueamento dessa caixa” (FLUSSER, 2002, p.15)]. Para o autor é preciso entender todas as funções para finalmente conseguir burlar a máquina e ser mais do que um operador da câmera. Em uma lógica de atravessamento racial, em uma pesquisa artística, o clarear das funções em Flusser deve ser combatido com o convidar às

entranhas do sistema fotográfico. Não entender o sistema por completo, mas buscar o escuro, o tato, o desvirtuar da imagem.

Talvez artistas fotográficos não devam apenas trabalhar na significação da “captura” como imagem mostrada, emoldurada ou impressa em um livro. A verdadeira captura é no seio da câmera, a sela é o escuro. É preciso, no retorno, na volta à ancestralidade, convidar ao escuro, mostrar a prisão, o navio, para utopicamente se libertar, viver em papel (PIRES, 2006, p. 148).

É preciso reconhecer, no entanto, que o papel é tão frágil quanto a liberdade. A maioria das cartas de alforria eram dadas com liberdades condicionais. O escravo era liberto para servir ao senhor. Trabalhar com a condição da fragilidade é algo pertinente à fotografia, ao papel e aos trabalhos aqui discutidos. Trazer as marcas, os rasgos em *Navios Negreiros*, a carimbação do nome em *Ferrete* são maneiras maleáveis de poetizar as desapareições, os apagamentos, os rastros em preto e branco, de trazer a mão ao sistema, mas sem perder de mente que a imagem é, sim, frágil, mas que o papel também dá o toque, dá o físico, dá a aparição à imagem, dá a existência, dá vida, dá utopia, dá janela.

Essas questões não são objetivas na subjetividade do processo da arte. Não se pensa em responder questões históricas, ou que cada traço, cada risco tenham a obrigação de algum tipo de implicância sociológica intrínseca. Os traços, os riscos são ligações que na poética fotográfica aqui investigada tentam buscar imagens através de uma ótica racial. Os riscos nas celas das câmeras dos trabalhos aqui dissertados não existem para representar negritude ou escravidão, tampouco os papéis de Bradford existem para dizer ou pontuar sobre objetivações das cartas de alforria. Mas pensar sobre essas associações, nos signos que os gestos de artistas negros trazem intencionalmente ou não, despertam mais olhares, mais fazeres. Ajudam nas alocações, na ordenação e na desordenação de imagens.

Ferrete trabalha com poucos signos, que podem trazer essas e outras ligações, pelo nome, pela poética, pelos materiais, pelos gestos, mas é no fundo uma busca por questionar a imagem e quem a faz, seus sistemas, seus desvios e seus olhares.

Tanto *Navios Negreiros* quanto *Ferrete* se embolam em duas questões principais: “o que é fotografia?” e de “qual fotografia se fala, se busca?”. Pensar utopicamente no convite ao escuro que se abre é uma forma às vezes poética, às vezes abrupta de convidar para

reflexões de “qual fotografia?”. Qual o direito de fotografar, de fantasiar, de criar a partir de um olhar subjetivo enquanto artista negro, muito mais sob ótica do que sob temática? *Navios Negreiros* e *Ferrete* não obras de arte negra por tentarem de maneira menos ou mais discreta abordarem, ou no mínimo aludirem, temas como escravidão, traslado e sujeição do povo negro. São mais obras “do” do que “sobre” o negro. Tentam mais partir de um olhar subjetivo pelo escuro que a fotografia e a imagem técnica podem convidar do que tematizar. Não que o tema não tenha importância, mas mais importante do que dissertar sobre a importância e significado do papel é trazer o papel como processo, como experimento, como algo a ser moldado, maleável, através da prática de um artista que lida com essas alusões. Não é um pensamento apenas sobre o escuro, mas um pensamento sobre o convite, sobre experimentar, sobre trazer o toque, que tanto Eustáquio Neves quanto Mark Bradford e a filosofia *adinkra* podem ajudar a trazer nas obras.

Denise Camargo (2006) em suas imagens (sempre em preto e branco) do projeto *Herança Compartilhada* vai em direção semelhante à poética dos trabalhos aqui apresentados, mesmo que busque referências e seja esteticamente distante. Camargo busca por meio de suas fotografias a influência e a herança africana nas cidades de Nova Iorque e Nova Orleans. A artista buscava escapar de uma representação óbvia, “o desafio era escapar fotograficamente ao lugar comum oferecido pelo imaginário aos negros americanos” (CAMARGO, 2006, p. 75), buscar fotografias além do *Hip Hop* e do *Jazz*. Metodologicamente, Camargo tentou aproximar as influências brasileiras e norte-americanas através de sua experiência e visão enquanto fotógrafa negra brasileira.

As diferenciações do tratamento do que é ser negro e do que constitui a negritude, na distância dos dois países, foi importante para as imagens de Camargo. A artista observou a característica de mestiçagem brasileira, da forma como se escondem as questões no Brasil e seu choque com o pensamento norte-americano no âmago da criação das imagens (CAMARGO, 2006, p. 77-78). A maioria das imagens foram realizadas focalizando personagens negros que tivessem as questões de ancestralidade africana presentes, seja na vestimenta das mulheres, na condição de ser negro ou na consciência de suas origens.

Conclusão

Ainda que a temática seja importante e que as questões raciais atravessem os métodos e a câmera, Denise Camargo, mais do que tematizar, encontra um “valor de ritual” (CAMARGO, 2006, p. 81) nas suas imagens. Há a imagem do negro, há a fotógrafa que lida com as diferenças do ser negro nos dois países, mas há também a busca por esse ambiente de ritual da imagem, o estado de levitação. Segundo a artista, as questões de mestiçagem e inclusão do negro são, na realidade, o “ponto de partida para a construção do olhar sobre o tema, quase num punctum barthesiano presentificado” (CAMARGO, 2006, p. 79). Ou seja, a temática desperta, é fagulha, abre os caminhos, mas não se abre para chegar ao tema, a discussão, mas sim construir o olhar. Assim como *Navios Negreiros* e *Ferrete*, as imagens de Denise Camargo são mais “do” do que “sobre”. Mesmo que o “sobre” tenha importância e desperte o aperto no botão, são mais buscas por um olhar “do” negro.

Em *Ferrete*, para trazer o “do”, a materialidade do papel e da escrita são meios de ação, assim como a junção das diferentes imagens nos papéis do fotolivro *Navios Negreiros*. Lidar com papéis, com plataformas a serem preenchidas, são janelas que todo artista se depara. As maneiras de abertura, de ação dos trabalhos aqui propostos são atravessadas por essas correntezas, é irromper rompimentos, dar vida aos mortos da imagem, por meio de um olhar enegrecido, de cor e de pele, que se mancha e desmancha em papel, até fazer uma obra cuja o círculo não se fecha, quase como um pássaro que volta a cabeça para calda, como um *Sankofa*.

Referências

- BENJAMIN, W. *Obras escolhidas: magia, técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- CAMARGO, D. Identidade negra e mestiçagem no Brasil: uma reflexão sobre o processo da fotografia das heranças compartilhadas. *Studium*, n. 26, p. 73-87, 2006. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/studium/article/view/12340>. Acesso em: 2 mar. 2022.
- COPELAND, Huey. Paiting After All: A Conversation with Mark Bradford. *Callaloo*, v. 37, n. 4., p.814-826, 2014.
- FLUSSER, Vilém. *Ensaio sobre a fotografia para uma filosofia da técnica*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1998.
- FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

- OGUIBE, Olu. Photography and the substance of the image. In: MIRZOEFF, Nicholas (Ed.). *The Visual Culture Reader*. London: Routledge, 2002. p. 565-584.
- PALMA, Rogério da; Truzzi, Oswaldo. Renomear para recomeçar: lógicas onomásticas no pós-abolição. *Dados*, v. 61, n. 2, p. 311-340, 2018. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/001152582018154>>. Acesso em: 1 mar. 2022.
- PIRES, Maria de Fátima Novaes. Cartas de alforria: "para não ter o desgosto de ficar em cativeiro". *Revista Brasileira de História*, v. 26, n. 52, p. 141-174, 2006. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S0102-01882006000200007>>. Acesso em: 1 mar. 2022.
- SILVA, Mauricélia Rodrigues. Cartas de alforria, a luz da liberdade: “concedo a liberdade com a condição de me servir...” *Revista História e Diversidade*, v. 2, n. 1, 2013.
- SOUZA, Edson Luiz André de. A burocratização do amanhã: utopia e ato criativo. *Revista Porto Arte*, Porto Alegre, v. 14, n. 24, p. 7-12, maio 2008.
- de SOUZA PEREIRA MARTINS, VÍTOR. O Papel (Ou Preencher o Vazio) In: ANPAP Jovens pesquisadores do Sudeste - 2022, 2022, Rio de Janeiro. *À Flor da Pele: Encontro ANPAP sudeste de jovens pesquisadores 2022*. Niterói: PPGCA-UFF, 2022. v.01. p.122 - 123
- WALDMAN, Maurício. Reflexões sobre sabedoria africana: romper, rever e repensar em sankofa. *Africanidades 12*, Editora Koteve, 2017. Disponível em: <http://mw.pro.br/mw/africanidades_12.pdf>. Acesso em: 28 mar. 2022.



Vitor de Souza Pereira Martins é artista visual, professor e fotógrafo, não necessariamente nessa ordem. Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV) da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, sob orientação da Professora Doutora Irene Peixoto.
E-mail: mrtnsvitor@gmail.com

17º Festival de Verão UFMG Cultura, Memória e Democracia



Apresentação – Sarandeiros

17º Festival de Verão UFMG Cultura, Memória e Democracia: ação cultural na universidade nas décadas de 1960 a 1980 28 de fevereiro a 3 de março de 2023 Memória não é só seleção de reminiscências, mas, principalmente, negociação que concilia, ou não, o coletivo e o individual. Nessa trama, importa integrar nesse lembrar a memória dos excluídos, dos marginalizados, das minorias. O silêncio sobre o passado pode tanto levar ao esquecimento quanto à resistência aos discursos oficiais. Nesse caso, recuperar registros memoriais que podem nos inspirar a realizar ações no presente é um processo de retomada

do que foi e continua sendo parte de nossa vida. Se a memória precisa “esquecer para não se sobrecarregar”, sendo, portanto, “um processo natural e necessário para o funcionamento da memória” (IZQUIERDO, 2002; 2004), quais são nossas estratégias e processos possíveis, na contemporaneidade, para recuperar e atualizar memórias da Cultura na UFMG, para que não caiam no esquecimento? O 17º Festival de Verão da UFMG está composto por conversas, oficinas, projeção de filmes com sessões comentadas e apresentações que trazem à tona reminiscências de ações culturais da UFMG referentes às décadas de 1960, 1970 e 1980, anos de ditadura no Brasil, mas também de grande efervescência cultural na UFMG. Com a intenção de atualizar essas memórias e produzir novas memórias do presente, que venham compor a história da Cultura na UFMG, o Festival propõe um ambiente de encontros, diálogos, compartilhamento de experiências sensíveis a partir de registros do passado e do presente. Recorte: décadas de 1960 a 1980 Locais de realização: Centro Cultural UFMG, Conservatório UFMG, Museu de História Natural e Jardim Botânico da UFMG.



Teatro Universitario-FVUFMG

Lucia Gouvea Pimentel



CRIATIVIDADE COLETIVA Arte e Educação no Século XXI

Ana Mae Barbosa e Annelise Nina da Fonseca

SINOPSE

A abordagem pedagógica da arte já não pode deixar de considerar as questões relevantes de um mundo em grande transformação social. Entra em pauta, assim, a arte contemporânea, com signos e discursos próprios, com uma linguagem e discurso que chamam para um entendimento mais coletivo ou menos individualista das coisas. Passam a interessar os sentidos, a percepção do outro, as origens, os lugares de fala, a apreensão do

espaço. A formação da criança passa a ter uma atenção mais voltada ao coletivo, ao grupo, do que a si mesmo.

QUARTA-CAPA

As primeiras décadas deste século recolocam para os educadores a questão da criatividade a partir de uma nova perspectiva: a do coletivo. Se o século passado enalteceu e pesquisou a criatividade como uma desejável característica individual, agora, neste mundo mais diverso e interligado, a ênfase está no processo de aglutinar mentes em favor da criação em comum, desafio que a arte-educação conhece muito bem. Refletindo esse mundo multifacetado, **Criatividade Coletiva: Arte e Educação no Século XXI** não apenas passa a limpo o trabalho já realizado sobre o tema no contexto pedagógico, como também se aprofunda no papel da criação coletiva em comunidades pobres, e analisa seus vínculos com a neurociência, a questão do gênero, a arteterapia, o design, provando o quanto desenvolver a criatividade coletiva é também desenvolver a capacidade crítica por meio de processos democratizantes.

COM TEXTOS DE:

Adolfo Albán Achinte
Ana Mae Barbosa
Annelise Nani da Fonseca
Bernard Darras
Enid Zimmerman
Daniel X. Harris
John Steers
Malcolm Ross
Marie-Françoise Chavanne
Ning Luo
Vanessa Raquel Lambert de Souza

DA CAPA

Imagem da capa: Eneida Sanches, *Sapatos*, detalhe de instalação mural de 2002. Gravura em metal. Foto de Tracy Collins.

A obra da série *Transes* explora a imagem do olho-de-boi, cruzando várias referências populares, de religiões afro-brasileiras e objetos do cotidiano.

FICHA TÉCNICA

Organizadores: Ana Mae Barbosa e Annelise Nina da Fonseca
Coleção: Estudos
Assunto: Educação/Pedagogia/Arte
Formato: brochura
13,5 x 22,5 cm
248 páginas
ISBN 978-65-5505-138-4

Link: <https://editoraperspectiva.com.br/produtos/criatividade-coletiva-arte-e-educacao-no-seculo-xxi-ana-mae-barbosa-e-annelise-nina-da-fonseca/>



La artista y educadora Ana Fabiola Medina nos ofrece con su *Bases para un taller de arte y juego. Desarrollo del juego y el lenguaje en la niñez*, un excelente vademécum sobre los protagónicos asuntos del juego y el lenguaje en la niñez. El texto concebido en dos grandes secciones responde a ese propósito. Una primera sección referida a lo que titula *Nociones básicas*, dirime conceptos relativos a infancia, niñez, lenguaje, juego, la dimensión de lo simbólico en el juego, cualidades del pensamiento infantil, la relación del juego y el arte, su batallar contra los estereotipos, los elementos constitutivos del juego, entre otros. En la sección denominada Taller de arte y juego acomete una dimensión más práctica, donde explaya toda su vasta experiencia con talleres de arte lúdico y a la vez ofrece un rico arsenal de propuestas de actividades lúdicas signadas por la imaginación creadora; la misma que ofreció desde su temprana experiencia con el análisis de la dinámica del juego en la expresión gráfica y literaria infantil, desde el 2010, con su texto *El juego de los trazos*.

Bases para un taller de arte y juego resulta un texto que expone de manera directa y sencilla conceptos complejos y en debate. Esta cualidad lo hace sumamente oportuno para desentrañar y comprender los componentes manifiestos en el juego, aquellos que posteriormente tendrán su correlato en las actividades lúdicas propuestas por su autora, de las cuales ha sido protagonista junto a los chicos de cada uno de los múltiples talleres que ha desenvuelto. Ana Fabiola de este modo realiza la difícil operación de saber maridar con naturalidad teoría y práctica, de manera que los autores que le sirven de sustento para sus análisis, aquellos que citó como sus fundamentos, un Vigotski, un Piaget, comparten espacio no externado con muchos otros y manifiestan su presencia en cada una de las actividades. Como ella misma dice “Además de los autores citados, se palpa la influencia de Gianni Rodari, Walter Benjamin, Lewis Carrol . . .” y la saga prosigue, con lo cual demuestra la naturaleza transdisciplinaria del tema que le ocupa, como ella misma reconoce.

A no dudarlo *Bases para un taller de arte y juego* resulta un valioso texto para trabajar los talleres de creación con los niños y reconocer los fundamentos sobre los que se erigen, lo cual se fortalece con el conjunto de actividades que argumenta, todas aplicadas por la autora en sus innumerables talleres.

Link: <http://editorialuniversitaria.uanl.mx/index.php/2023/08/07/bases-para-un-taller-de-arte-y-juego-desarrollo-del-juego-y-en-lenguaje-en-la-ninez-2023/>



LIBRO: *"La nación entera un inmenso taller"* *Historia de la educación artística escolar en Colombia, 1892-1917*

SILVANA ANDREA MEJIA ECHEVERRI

Edición preparada por el sello editorial Centro de Estudios en Ciencias y Humanidades para la Colección FASE.

Primera edición, octubre 2014.-Universidad de Antioquia.

Segunda edición, mayo 2022- FASE

Nos ha llegado desde Medellín, una investigación sin precedentes, su revisión cuidadosa de la historiografía de la educación artística teje supuestos disciplinares, políticos y curriculares, como enuncia Rosa María Moreno en la nota editorial del presente libro. Como texto cuenta

con el reconocimiento de investigadores como Bernardo Barragán¹ y Miguel Huertas², quienes han tenido a cargo proyectos de investigación historiográfica del campo de la educación artística desde la década de los 90 del siglo XX en Colombia.

Gracias a nuestro intercambio en Bogotá, con Silvana Andrea Mejía, en el marco de la Semana Internacional de Educación Artística³, accedo a esta interesante publicación, que, según narra Huertas en su prólogo, es escrita *desde 2009, y se presenta como tesis en 2010, gana el premio Francisca Radke, en 2012 y es publicada por la Universidad de Antioquia por primera vez en 2014* y es reimpresa en 2022, por su vigencia en el campo de la educación artística.

Su valioso trabajo se nutre de perspectivas analítico-críticas, a la luz de las experiencias de interacción y acogida de las artes plásticas en el ámbito escolar, con un imperioso acento del dibujo como aquel factor que incide en la formación del gusto según lo indagado entre 1892 y 1917.

Su estructura narrativa desde la introducción y la organización de los capítulos en desarrollo de sus postulados y hallazgos nos implica a todos aquellos profesionales que hemos sido formados en vertientes políticas, pedagógicas y artísticas.

Lo provocador de sus preguntas agudas en relación con la problematización no idealizada de la escuela, nos permite traer a la memoria colectiva, las intenciones veladas de las construcciones nominales mencionadas que han transitado por el imaginario colectivo hasta nuestros días y que, por tanto, aún persisten en los espacios concebidos para el ámbito escolar. Al indagar por la presencia de las artes plásticas, con maestros, colegas o familiares, así como con sus estudiantes, se escucha en muchas instituciones escolares espacios de formación en: *dibujo, trabajo manual, labores de adorno, educación estética, educación artística y de manera más reciente educación artística y cultural.*

¹ Bernardo Barragán Castrillón, “la nación entera un inmenso taller. Discurso sobre la enseñanza del dibujo en las escuelas primarias de Antioquia 1892-1971, Artes. La Revista Vol. 12: No 19 (2013).

² Miguel Huertas -Prologo- Una obra Necesaria- “la nación entera un inmenso taller. Discurso sobre la enseñanza del dibujo en las escuelas primarias de Antioquia 1892-1971”- reimpresión 2022.

³ Jornada orquestada por los Ministerios de educación y cultura en el centro de Memoria, paz y reconciliación, en el mes de julio de 2023.

Los lectores encontrarán una aproximación a la historia de la enseñanza del dibujo, cruzados con perspectivas sobre saberes escolares, y la mirada antropológico-pedagógica. Por otra parte, propone *Un dibujo para la escuela*, visitado desde la contrastación de visiones de desarrollo industrial y comercial en los marcos reglamentarios de las políticas educativas nacionales, y profundiza en la historiografía de la enseñanza del dibujo, a la luz de jerárquicas posiciones en torno a las prioridades de industrialización de las naciones.

Su cuidadoso análisis implica el tejido que enuncia desde los imaginarios de la antropología pedagógica, su visión de ser humano, articulando desde la problematización historiográfica de las narrativas de justificaciones, reglamentaciones y métodos, revisados a lo largo de su investigación, claras implicaciones donde la enseñanza del dibujo pone de presente discursos y recursos que instalaban en la sociedad visiones de clase y género, que ya por su cuenta desbordaban capacidades viso-manuales, intelectuales o estéticas, hacia verdaderos discursos ético-sociales perversos.

Esta reseña en el marco de la revista del Consejo Latinoamericano de Educación por el arte CLEA, es una invitación a su cuidadosa lectura, y al seguimiento de las próximas publicaciones que la autora publique, ya que sigue ampliando sus preguntas y retos historiográficos, constituyéndose sin duda en referente obligado para los profesionales del campo de la educación artística latinoamericana.

Olga Lucia Olaya

Link:

https://bibliotecadigital.udea.edu.co/bitstream/10495/7011/1/MejiaSilvana_2010_DiscursoEnsenanzaDibujo.pdf

LA ARTISTA Y EL POSICIONAMIENTO CRÍTICO.

La joven artista Mari Claudia siempre ha sustentado la necesidad de que el artista no puede realizar ningún empeño creador, sin la participación del posicionamiento crítico. Así lo trabajaba con sus estudiantes cuando se desempeñó como profesora en el Instituto Superior del Arte (ISA). En la carta que nos comparte acomete con coherencia el posicionamiento crítico desde los conceptos de censura y de protesta, relativos a un hecho social concreto. En esto demuestra cómo el artista es un investigador de su contexto que devela tanto falencias y penumbras, como posibles luces y virtudes. Con el trabajo laborioso y paciente con el vidrio y mallas metálicas tejidas por ella, nos muestra avances de su proyecto de obra, su alerta sensible como joven cubana de estos tiempos.

Providence, marzo de 2023.

Querido Ramón, Espero esté muy bien. Yo contenta y motivada, con muchas ideas y trabajo que hacer. Le escribo para contarle un poco cómo voy con mi proceso creativo. Sigo muy interesada en abordar a través de mi práctica la comunicación y el lenguaje, desde un enfoque sociopolítico que incluye las relaciones de poder. Últimamente he estado pensando y trabajando alrededor de la censura, no solo como concepto abstracto sino aplicada al mundo material, es decir, sobre las formas en las cuales impacta objetos e incluso cuerpos humanos. Mi atención hacia este tema se cristalizó después de mi experiencia en la protesta de artistas cubanos frente al Ministerio de Cultura el 27 de noviembre de 2020. Usted recordará que siempre me he cuestionado el papel que desempeña el artista dentro de la sociedad en términos de participación, y desde ese día siento que tengo aún más responsabilidad en visibilizar lo que allí acontece. Es que concibo la figura del artista como investigador especial que subraya aspectos inoperantes o disfuncionales de su realidad. Mi tesis de Maestría en Bellas Artes, la cual presentaré muy pronto, está enfocada en el tema de la censura en relación con la protesta. Entiendo que ambos son dos pares difícilmente separables. En casi todos los

momentos de censura hay un acto de resistencia posterior, y a partir de momentos de protesta, pueden sucederse casos de censura, de manera que siempre se negocian imposiciones y oposiciones en diferentes momentos y niveles. Estoy escribiendo al respecto y también trabajando en una instalación, como especie de culminación de mis empeños creativos de los dos últimos años. Mi proyecto contendrá varias piezas de vidrio fundido y rejas, cercas o mallas de alambre que estoy tejiendo a mano. Mi propósito con el vidrio es registrar un movimiento que modifique las rejas, las derrita, deforme y transgreda, dejando en algunas zonas, solo una memoria de ellas. Es un proceso lento y muy trabajoso; consume mucho de mi tiempo y energía. Sin embargo, la artesanía y el esfuerzo que implica la creación de un objeto como las cercas, usualmente producido industrialmente, tiene gran significado para mí en términos de resistencia. Este es un punto común que distingo en muchos de mis trabajos, en los cuales es requerido un esfuerzo físico, una dedicación y una actitud performativa, que apoyan a su vez los contenidos abordados en las obras. Pienso en las rejas y las cercas como barreras, como marcas límite, como fronteras impuestas, pero también como un elemento frágil y un material permeable que se puede trascender. Permítame compartirle imágenes con detalles de algunas piezas de vidrio y alambre que venido produciendo, y que serán parte de la instalación por venir. En ella, todas las obras estarán ensambladas o unidas en conjunto a partir de charcos de vidrio que también he estado fundiendo. Esperando poder conversar pronto y saber su opinión, Como siempre, lo mejor de mí, Mari Claudia.





TABLA DE CONTENIDO

	Página
EDITORIAL	08
RAÍCES – RAÍZES	
La Red Cossettini	16
Amanda Paccotti. Álvaro Escobar y María Fernanda Foresi, Argentina.	
CAMINOS – CAMINHOS	
Procesos de mediación artística: un circuito en el que re-significar nuestras experiencias	25
Saúl Pérez Quiroz, México.	
INVESTIGACIÓN/CREACIÓN - INVESTIGAÇÃO/CRIAÇÃO	
Sobre o Arquivo e a Vida, ou a Vida-arquivo	43
Sara Ramos de Oliveira, Brasil.	
Rogério Sganzerla: poéticas cinematográficas de invenção.	56
Marcos Bonisson. Brasil.	
<i>Sankofa</i> , o Papel e a Fotografia	68
Vítor de Souza Pereira Martins. Brasil.	
HUELLAS – TRILHAS	
Festival de Verano 2023.	81
UNIVERSO LECTOR - UNIVERSO LEITOR	83
PALABRA ABIERTA – PALAVRA ABERTA	90