

# EDUCAÇÃO E INCERTEZA

Ensaio de

**VIRGINIA KASTRUP**

Artistas

**FELIPE MUJICA**

**RITA PONCE DE LEÓN**

**ÖYVIND FAHLSTRÖM**



# EDUCAÇÃO E INVENÇÃO EM TEMPOS DE INCERTEZA

Virginia Kastrup

O conceito de incerteza está presente em diferentes domínios do conhecimento e da realidade. Da filosofia antiga à física quântica, atravessa áreas do conhecimento como a economia, a ecologia, a psicologia, a política, a arte e a educação. No mundo contemporâneo, o conceito de incerteza está no centro do debate. O mundo assiste a múltiplas catástrofes, desastres, crimes ambientais, violências de toda ordem, radicalismos políticos, étnicos e religiosos. O capitalismo mundial integrado, com dominância do modelo desenvolvimentista e neoliberal, produz efeitos devastadores que afetam pessoas, minorias, comunidades, cidades e nações inteiras. Esses efeitos atingem hoje todo o planeta. O futuro da Terra é incerto para a espécie humana – e o presente também. Assim, o conceito de incerteza torna-se experiência concreta, assumindo dimensão existencial.

A experiência da incerteza é complexa e deve ser entendida como um ponto de bifurcação que pode gerar dois caminhos ou duas posições ético-políticas distintas. No primeiro caminho, a incerteza é vivida como algo perigoso, demasiado grande, que não é possível combater. Ao nos agarrar à certeza do conhecido, encolhemos nossas vidas – surge o medo, a indiferença e o desencanto. No segundo, a incerteza dá lugar à invenção, fazendo emergir atitudes de engajamento e participação que procuram originar estratégias de construção de um mundo comum. Para pensar o papel da educação em tempos de incerteza é preciso seguir o segundo caminho, o da invenção.

Múltiplos e variados, os processos de invenção não se restringem à arte, à ciência, à tecnologia e à filosofia, mas fazem parte do cotidiano. As grandes e pequenas invenções permeiam o conhecimento, atravessando subjetividades e domínios cognitivos. A invenção não é um processo psicológico específico, como a percepção, a memória, a linguagem e a aprendizagem. Ela atravessa todos os processos e é a potência que a cognição possui

"Capitalismo mundial integrado" (CMI) é o nome que, já no final dos anos 1970, Félix Guattari propôs para designar o capitalismo contemporâneo como alternativa à "globalização", termo por demais genérico e que vela o sentido fundamentalmente econômico, e mais precisamente capitalista e neoliberal do fenômeno da mundialização em sua atualidade. Nas palavras de Guattari: "O capitalismo é mundial e integrado porque potencialmente colonizou o conjunto do planeta, porque atualmente vive em simbiose com países que historicamente pareciam ter escapado dele (os países do bloco soviético, a China) e porque tende a fazer com que nenhuma atividade humana, nenhum setor de produção fique de fora de seu controle". GUATTARI, Félix, "O capitalismo mundial integrado e a revolução molecular", in ROLNIK, Suely (org.), *Revolução molecular. Pulsões políticas do desejo*. Brasiliense, São Paulo, 1981.

**1** Virginia Kastrup e Luiz Guilherme Vergara, "A potência do experimental nos programas de acessibilidade: Encontros Multissensoriais no MAM-Rio". *Cadernos de Subjetividade* (PUCSP), v.14, 2012, pp.62-77.

**2** A experiência de reconhecimento é aquela que permite o reconhecimento, prático ou consciente, de um objeto, ideia ou situação.

**3** Jean-Luc Nancy, *La Beauté*. Paris: Bayard, 2009.

**4** Virginia Kastrup, Sílvia Tedesco e Eduardo Passos. *Políticas da cognição*. Porto Alegre: Sulina, 2008.

de diferir de si mesma. Invenção também não é sinônimo de criatividade. A criatividade é somente uma parte da invenção, e diz respeito à elaboração de soluções originais para os problemas já dados. Quando falamos de invenção, nos referimos à invenção dos próprios problemas.<sup>1</sup> Apresentar novos problemas, ou seja, problematizar, é resistir ao saber que já está pronto e à reconhecimento.<sup>2</sup> Isso significa acolher e habitar a incerteza. E nem sempre é fácil e trivial abrir mão da tendência à reconhecimento, quebrar esquemas sensorio-motores, conexões mecânicas de percepção-ação.

A arte é uma das maneiras de trabalhar na direção da problematização e da invenção de si e do mundo. Essa não é a única estratégia, mas fornece efetivamente condições para evitar automatismos perceptivos. Nessa medida, a arte possui um potencial pedagógico e transformador. Em um texto de 2009 destinado a crianças,<sup>3</sup> o filósofo Jean-Luc Nancy (1940-) afirma que a beleza é algo que leva além, ultrapassando a presença material e imediata da coisa percebida, seja uma obra de arte, seja uma imagem qualquer. A beleza não agrada necessariamente, mas atrai, transporta e faz nascer o desejo de ir mais longe. A experiência estética pode ser de difícil apreensão, mas, por ter um caráter inquietante, atrai e mesmo obriga a retornar a determinada imagem diversas vezes, interrompendo e voltando, em um vaivém entre o chamado da obra e o desejo de ir além que ela suscita. A experiência estética tem, assim, o potencial de desencadear processos de aprendizagem.

A arte contemporânea visa produzir experiências de estranhamento. A pergunta que ela suscita não é tanto "isto é belo?", mas "isto é arte?". Mais uma vez, estamos diante da incerteza. Mas insiste a força do enigma, a potência do que não é conhecido, sabido e esperado. Somos forçados a pensar, a ir além. Acolher e habitar incertezas é uma questão de aprendizagem. Aqui, não se trata da aprendizagem mecânica ou intelectual, nem daquela que se baseia na transmissão de informações. A educação não é uma questão de informação, nem de explicação, nem de formação de opinião. A questão aqui é a da aprendizagem inventiva, que inclui a capacidade de problematizar, de criar novos problemas. Trata-se de instaurar uma política cognitiva da invenção.<sup>4</sup>

Retornamos à ideia da incerteza como ponto de bifurcação e à escolha do caminho da invenção. Nessa direção, proponho que pensemos no cego como uma figura da incerteza, mas também de resistência e de invenção. Sua presença nas ruas com a bengala, caminhando sem enxergar, muitas vezes provoca piedade e até medo por parte dos videntes.<sup>5</sup> Vê-se apenas a deficiência naquela pessoa. Há ainda o profundo desconhecimento de seu funcionamento cognitivo e de seu potencial inventivo. Acolher pessoas cegas em museus de arte tem sido uma fabulosa experiência e também um grande aprendizado. Não há espaço para discutir aqui as políticas dos programas de acessibilidade, mas é importante destacar a surpreendente capacidade de habitação da incerteza e de entrega à experiência estética multissensorial dos cegos.

No projeto Encontros Multissensoriais,<sup>6</sup> realizado no MAM-Rio, reuniram-se grupos nos quais havia cegos, videntes vendados, pesquisadores, mediadores e artistas – todos eles autorizados a tocar em esculturas e em objetos. A visita se fazia em meio a conversas, trocas de experiências e mediação distribuída. O curioso é que os cegos, pouco habituados a frequentar museus, participavam da experiência com singela indiferença às regras de apreciação estética tradicional – silêncio, mãos para trás, visão distanciada e corpos dóceis –; isso trouxe vida e alegria ao local. Diante desse grupo estranho e singular, era notável o espanto dos demais visitantes do museu. O que se passava ali? Quem era cego e quem era vidente? Seria uma performance artística? Por alguns segundos, a vida se confunde com a arte, a arte encontra-se no meio na vida.

Eis o exemplo concreto de uma situação em que forças inventivas, engajamento e participação reúnem-se para construir um mundo comum. Restam no ar algumas perguntas. Quem educa quem? Quem ensina e quem aprende? Como acolher e lidar com as eficiências e as deficiências que todos possuem? Como aprender com elas? Como garantir a presença da invenção e da alegria nos processos pedagógicos? Perguntas oportunas para pensar os muitos desafios da educação em tempos de incerteza.

**5** Como as pessoas que enxergam são denominadas pelos que apresentam deficiência visual.

**6** Projeto desenvolvido no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-Rio), entre 2011 e 2013, em parceria do Núcleo Experimental de Educação e Arte, coordenado por Luiz Guilherme Vergara, com o Núcleo de Pesquisa Cognição e Coletivos (NUCC) da Universidade Federal do Rio de Janeiro, tendo Luiz Camillo Osório como curador do MAM. Essa experiência é apresentada nas seguintes obras: Virginia Kastrup e Luiz Guilherme Vergara, op. cit. 2012; Virginia Kastrup, “Cegos e videntes se encontram no museu: da dicotomia à partilha do sensível”. Caderno *Tramas da memória*, v.3, 2013, pp.203-224; Luiz Guilherme Vergara e Virginia Kastrup, “Zona de risco dos encontros multissensoriais: anotações éticas e estéticas sobre acessibilidade e mediações”. Revista *Trama Interdisciplinar*, v.4, 2013, pp.53-68.



# FELIPE MUJICA

1974, Santiago, Chile. Vive em Nova York, Estados Unidos.

Felipe Mujica é licenciado em artes pela Pontificia Universidad Católica de Chile (UC) e vive em Nova York desde 2000. Ao longo de sua carreira, tem realizado diferentes tipos de trabalho, como murais, instalações espaciais, serigrafias, design e edição de livros, organização de exposições e gestão da Galería Chilena (GCH), de 1997 a 2005. Paralelamente, desenvolve projetos como artista/pesquisador, em que convida outros artistas e curadores a investigarem o passado recente da arte latino-americana, com interesse específico por experiências em educação e arte. Desde 2007, participa da organização de exposições e de projetos coletivos para espaços culturais no Rio de Janeiro (Brasil), em Bogotá (Colômbia), Cidade do México (México), Nova York (Estados Unidos), Viena (Áustria) e Londres (Reino Unido), em colaboração com artistas ligados à GCH e outros que conheceu após deixar o Chile.

“Prefiro muito mais pensar que sou artista/  
organizador... ou gestor. Ou um artista que trabalha  
tanto individual como colaborativamente... ou  
simplesmente um artista muito inquieto? Isso porque,  
para mim, muitos dos projetos que gerenciei e com  
os quais estive envolvido são também momentos de  
aprendizagem, situações em que trabalho a ideia de abrir  
minha própria obra à participação e criação de espaços  
de diálogo com outras obras de outros artistas.”

Felipe Mujica, entrevista aos participantes do  
workshop do material educativo da 32ª Bienal,  
realizado em 2015.

Untitled (El Quisco), 2013. Tecido e linha. Vista da instalação na  
Fondazione Merz, Torino, Itália (2013-2014)



## Processos colaborativos

A trajetória de Felipe Mujica tem como fio condutor a realização de projetos colaborativos, cujo resultado pode assumir diferentes formas. A necessidade de colaborar constantemente com outros artistas surgiu em sua produção a partir do entendimento dos limites da cena artística chilena em meados dos anos 1990, que oferecia poucos espaços e oportunidades para jovens artistas mostrarem seus trabalhos.

A Galería Chilena, criada em 1997 por Mujica, Diego Fernández (1973-) e José Luis Villablanca (1971-), propunha uma nova forma de apresentar a arte contemporânea jovem, desviando-se dos modelos tradicionais. Embora fosse uma galeria comercial, a Galería Chilena era nômade, circulava pela cidade sem ter sede fixa; desaparecia e ressurgia em diferentes bairros e contextos sociais. Além de exposições, organizava bate-papos, festas, leilões e recitais de música.<sup>1</sup>

## Painéis, cortinas e paredes

Com o fim das atividades da galeria, em 2005, Mujica deu continuidade a sua atuação como artista/organizador, propondo trabalhos que são intervenções em espaços expositivos de museus e galerias. Para realizar essas obras, ele precisa negociar com os demais artistas envolvidos nas mostras de que participa, bem como com a direção e a curadoria das instituições por onde passa, pois ele interfere no modo como acontecem a circulação e a percepção dos visitantes na exposição.

São exemplos dessas intervenções as cortinas em obras como *Untitled* (para Cuenca) [Sem título (para Cuenca)], 2014, e *Untitled* (*El Quisco*) [Sem título (El Quisco)], 2013. Compostas de formas geométricas e geralmente fabricadas em série, essas obras podem configurar conjuntos de uma ou mais cortinas, dependendo do espaço que ocuparão.

Para sua criação, o artista traça exercícios formais em papel e depois os transpõe em formato maior para o tecido. As cortinas podem ser presas diretamente em elementos da arquitetura do espaço expositivo ou fixadas em cabos de aço, para o artista ou o público poderem manipulá-las. Na mostra *Arriba como ramas*

**1** A proposta de ser um espaço sem sede fixa permitiu à Galería Chilena se manter ativa mesmo após a mudança de Mujica para Nova York, em 2000, criando uma rede de trabalho internacional.

*Untitled* (para Cuenca), 2013. Tecido e linha. Vista da instalação na XII Bienal de Cuenca (2014)



**2** Para saber mais sobre essa exposição, consulte [materialeducativo.32bienal.org.br](http://materialeducativo.32bienal.org.br).

**3** O artista realiza as obras em sua residência, com a ajuda de colaboradores.

**4** Nesse sentido, suas cortinas se aproximam tanto das proposições das vanguardas construtivas do início do século 20 – como os contrarrelevos do pintor, escultor e arquiteto ucraniano Vladímir Tátlin (1885-1953) – quanto das propostas de artistas atuantes nas vanguardas latino-americanas das décadas de 1960 e 70. Os *Parangolés*, de Hélio Oiticica (1937-1980), as obras do artista venezuelano Jesús Rafael Soto (1923-2005), do franco-venezuelano Carlos Cruz-Díez (1923-), entre outros, são referências importantes para Mujica na concepção formal de seus trabalhos e na maneira de pensar como eles ocupam o espaço. Mais informações sobre os artistas mencionados estão disponíveis em [materialeducativo.32bienal.org.br](http://materialeducativo.32bienal.org.br).

**5** Em setembro de 1973, o então presidente chileno Salvador Allende (1908-1973) foi deposto do cargo por um golpe de Estado comandado pelas Forças Armadas. Mediante um decreto-lei, assumiu a presidência da junta de governo o general do exército Augusto Pinochet (1915-2006), que governou o país até março de 1990, quando novamente foram realizadas eleições presidenciais. O regime ditatorial instaurado por Pinochet foi marcado por inúmeras violações aos direitos humanos, o que o levou a ser acusado internacionalmente de crimes de genocídio, terrorismo e tortura.

*que un mismo viento mueve* [Acima como ramos movidos por um vento comum], 2014, realizada no contexto de sua exposição individual no Museo Experimental El Eco (Cidade do México), as peças eram movimentadas a cada duas ou três semanas, adaptando-se a um programa para o qual Mujica convidou outros artistas a colaborar.<sup>2</sup>

Essa estratégia de instalação cria movimento nas peças, não apenas pela interação, mas também pela sensibilidade do material em relação ao espaço. As cortinas se movimentam com a circulação das pessoas e do ar. A escolha do tecido para a confecção das obras apresenta uma carga político-poética importante. É um material que pode ser trabalhado em ambiente doméstico,<sup>3</sup> cuja manufatura não exige especialização e não reivindica a individualidade do gênio artístico: basta saber costurar. Essa objetividade levou o artista a denominar as peças “cortinas”, por acreditar na possibilidade de que elas funcionem como mecanismo de diálogos espaciais, criando assim situações de experimentação e ambientes que podem levar ao encontro e à aprendizagem, envolvendo o público, os funcionários dos museus e das galerias onde expõe e os artistas que compartilham o espaço das mostras.

## Aprendendo com outros artistas

Mujica costuma dizer que suas cortinas são *quase-objetos* e *quase-situações*, que ocupam o espaço de maneira sutil e radical,<sup>4</sup> criando diálogos entre os envolvidos nas exposições das quais participa.

Ele afirma que sua vontade de trabalhar de modo colaborativo tem como referência a prática de Eugênio Dittborn (1943-), que exerceu importante papel na cena artística chilena durante a ditadura de Augusto Pinochet.<sup>5</sup> Dittborn trabalhava com grupos de artistas que procuravam refletir sobre as relações entre a produção de arte e a situação política do país, experiência que se desdobrava nas oficinas que ministrava na universidade. O artista incentivava os alunos a trabalhar em grupo e realizava projetos fora dos muros da universidade, com temas relacionados com a cidade.

Nas práticas de Mujica, isso levou ao entendimento que

“Obviamente, eu produzo obras e elementos que são de minha ‘autoria’, mas [...] tento torná-los horizontais em sua produção, tanto no âmbito de sua criação como no de sua instalação e efeito. [...] Estou aberto à modificação do trabalho, tanto fisicamente (ao mover uma cortina de um lado ao outro em um espaço), como conceitual e tematicamente (ao permitir que outros, artistas ou curadores, utilizem essas cortinas quase como fundos cênicos de seus próprios interesses ou preocupações).”

“Meu trabalho tenta recuperar e questionar as utopias modernas, tanto suas origens europeias como suas trajetórias e modificações vividas na América. Me interessa o que aconteceu na América Latina, pois é das diferentes correntes que ali surgiram que eu me sinto mais próximo, por sua visão particular como agentes de transformação social em um contexto mais precário. Essa precariedade social, econômica e política é o que outorga aos trabalhos sutilezas materiais e poéticas.”

permeia sua produção: de que o aprendizado da arte se dá ao fazer coisas, ao descobrir materiais e técnicas.

Na série de trabalhos *Línea de hormigas* [Linha de formigas], iniciada em 2007, pode-se observar como o artista desenvolve essas ideias. Ele propõe a criação de estruturas lineares, utilizando materiais cotidianos como cabos de madeira e fita isolante para dar forma a *esculturas-desenhos em ações esculturais* que modificam o modo como se percebe o espaço onde a obra se encontra.

Por vezes, a criação da obra acontece por meio da realização de workshops que podem envolver a participação de artistas locais e do público em situações específicas, acolhendo de crianças a idosos.

### **Pesquisa histórica de experimentos pedagógicos como parte da pesquisa artística**

Em sua obra e em suas exposições, Mujica valoriza também o processo de pesquisa histórica da arte na América Latina, em geral como forma de evidenciar a produção de artistas que constituem referência para seus trabalhos, muitas vezes desconhecidos do grande público internacional.

Um exemplo desse tipo de prática do artista é o livro *Jugador como pelota, pelota como cancha* [Jogador como bola, bola como campo], 2014, criado por Mujica como forma de recuperar as práticas pedagógicas do arquiteto e professor chileno Manuel Casanueva (1943-2014) na Escuela de Valparaíso, no Chile, entre os anos de 1974 e 1992. O projeto surgiu quando foi convidado pela curadora mexicana Paola Santoscoy (1974-) para realizar uma exposição individual de sua produção, no Museo El Eco (Cidade do México). O artista decidiu preparar, como parte do projeto, uma homenagem dupla ao arquiteto Casanueva, por meio da edição de um livro e da organização de uma exposição histórica, para a qual convidou a curadora e artista chilena María Berríos (1978-).<sup>6</sup> O livro foi fruto de pesquisa e de conversas com as duas curadoras durante todo o processo de criação da mostra.

O que interessa a Mujica no trabalho de Casanueva são as inúmeras formas como o professor propunha o jogo e a experiência lúdica coletiva como modo de aprendizagem. Os torneios de Casanueva eram realizados com os alunos de

*Línea de hormigas* (São Paulo), 2012. Documentação fotográfica de ações esculturais em São Paulo, Brasil



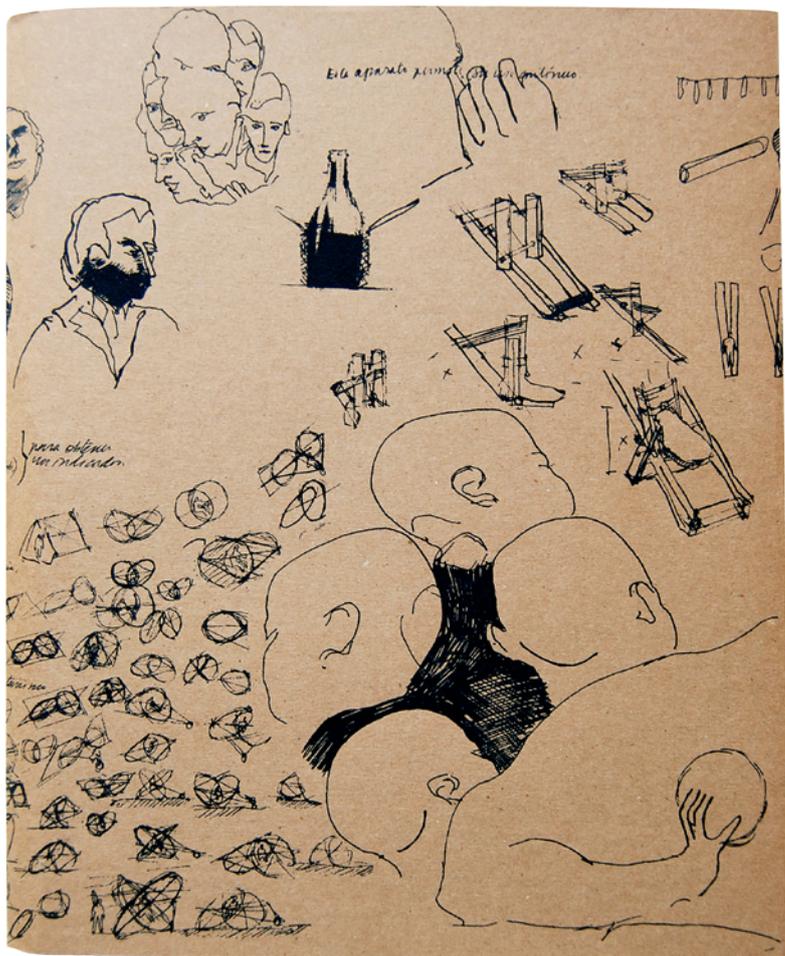
**6** O edifício do Museo El Eco é considerado um marco da arquitetura moderna mexicana. Foi projetado na década de 1950 pelo artista Mathias Goeritz (1915-1990), dentro do princípio do que chamava *arquitectura emocional*. Ao ser convidado para exibir nesse espaço, Mujica propôs a Berríos que organizasse uma mostra sobre a Escuela de Arquitectura y Diseño da Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, como forma de aproximar e criar um diálogo entre duas histórias do modernismo na América Latina até então desconhecidas uma da outra.

arquitetura em uma disciplina chamada cultura do corpo, em que os participantes desenvolviam um jogo desde o planejamento, a criação de regras, desenhos de trajés e instrumentos e, finalmente, a experimentação do jogo inventado, em uma grande ação coletiva. **TG**

### Referências bibliográficas

CASTRO, Carolina J. “María Berríos y Felipe Mujica: En memoria a Manuel Casanueva. Artishock”. *Revista de Arte Contemporáneo*, 23 mar. 2015. Acesse via [materialeducativo.32bienal.org.br](http://materialeducativo.32bienal.org.br).  
 MUJICA, Felipe. *Jugador como pelota, pelota como cancha*. Cidade da Guatemala: NUMU, 2015. (catálogo de exposição)  
 ———. “Trenes que vuelan de un planeta a otro, samuráis que luchan en un pasado inmutable”. *Cuadernos de Arte*, n.20. Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile/Facultad de Artes, 2016. Acesse via [materialeducativo.32bienal.org.br](http://materialeducativo.32bienal.org.br).

Jugador como pelota, pelota como cancha, 2014. Publicação



# RITA PONCE DE LEÓN

1982, Lima, Peru. Vive na Cidade do México, México.

Rita Ponce de León estudou artes visuais em Lima, no Peru, e em seguida na Cidade do México, onde reside atualmente. A artista trabalha com desenhos e instalações que envolvem o público, convidando as pessoas ao desenvolvimento de relações com os demais visitantes, com os objetos, com o corpo e com o espaço. Em seus projetos, frequentemente discute questões relacionadas à educação, procurando ativar atitudes e situações de aprendizagem. Ponce de León expôs em lugares como o Museo de Arte Moderno, Cidade do México, o New Museum, Nova York e a Fundació Miró, Barcelona. Em 2014, realizou a mostra individual **Endless Openness Produces Circles** [A abertura infinita produz círculos], no Kunsthalle Basel, Basileia.

“Como então viver plenamente o tempo? Primeiro, no meu entender, parece necessário encontrar não só aquilo que nos resulta interessante ou estimulante, mas aquilo que nos preocupa, que há muito tempo nos envolve, no que estamos realmente metidos. E isso, segundo estou aprendendo, não se consegue sozinho. Precisamos nos colocar em uma atitude de aprendizagem, o que quer dizer uma circulação de afetos e ideias através de nós e de outras pessoas na prática. Precisamos que o que pensamos ressoe fora de nós mesmos, se conduza, se transforme, nos faça mover por sentimentos profundos e que mude nossa atitude corporal.”

Rita Ponce de León, entrevista aos participantes do workshop do material educativo da 32ª Bienal, realizado em 2015.

La mesa de Breton, 2012. Mesas de madeira e almofadas, cartas de plástico e caneta. Vista da instalação na Galería Ignacio Liprandi, Buenos Aires, Argentina (2015)



## Laços francos, ainda que efêmeros

Em seus desenhos e instalações, Rita Ponce de León parte de processos de troca e busca criar vínculos. Para a artista, ainda que efêmeros, os laços devem ser sempre francos. Assim, ao nos engajarmos em suas obras, são ativados caminhos imprevisíveis, muitas vezes na companhia de desconhecidos. Acreditando que nós e os demais “podemos mover o espaço juntos, para cima, para baixo, em diferentes velocidades”,<sup>1</sup> ela aposta na chance de habitarmos áreas comuns.

Várias obras contam com processos criativos que têm como dimensão narrativa disparadora a vida de pessoas próximas à artista para, em um momento posterior, transbordar a um público maior. Outras são explicitamente realizadas em colaboração com artistas, bailarinos, arquitetos e educadores.<sup>2</sup> Em algumas exposições, o público é convidado a se relacionar com o espaço, com os objetos e os outros presentes, ainda que não necessariamente por meio do toque ou do olhar. Para a artista, algo único pode ser estabelecido no cruzamento de intenções e na presença do outro, constituindo um tipo de respiração compartilhada.

Memórias pessoais, argumentos políticos, referências de estudos e interesses casuais são elementos dos campos permeáveis que Ponce de León cria. Em seus projetos, não se percebem as hierarquias de temas, mas uma diversidade de densidades imaginativas, e tanto o pós-morte como a cor amarela podem igualmente se tornar assuntos importantes em determinados trabalhos.<sup>3</sup> Nesse campo de conversas, danças e passagens, encontra-se a força social de suas proposições. Entram em jogo categorias e parâmetros inventados que desmantelam as preocupações e as desconfianças que habitam o dia a dia.

O atravessamento constante desses trabalhos é dado pelo tempo, considerado pela artista sua matéria-prima. No lugar dos chavões nos quais submergimos durante as tarefas corriqueiras, Ponce de León deseja instaurar uma noção subversiva do tempo. Em vez de trabalhos que *tomam* tempo, quer trabalhos que *ofereçam* tempo. Se o trabalho *consume* energia, quer explorar como é possível *produzir* energia, buscando convertê-lo em uma

Con tus propias manos, 2015. Tecido, papel machê, desenhos em tinta sobre madeira, 2 projeções em vídeo, papel e metal. Vistas da instalação na Fundació Miró, Barcelona, Espanha (2015)



**1** Entrevista aos participantes do workshop do material educativo da 32ª Bienal, realizado em 2015.

**2** Alguns de seus colaboradores recentes são os artistas japoneses Chikara Matsumoto (1967-) e Hiroshi Honda (1976-) e os membros da Universidad de la Tierra, em Oaxaca, México.

**3** Assuntos trabalhados no projeto *La mesa de Breton*, 2012 [pp.16 e 22].

**Con tus propias manos**, 2015. Tecido, papel machê, desenhos em tinta sobre madeira, 2 projeções em vídeo, papel e metal . Vista da instalação na Fundació Miró, Barcelona, Espanha (2015)



fonte de nutrição. Assim, a artista sugere que a realidade pode ter outras perspectivas e questiona com o que realmente queremos estar envolvidos.

### Criação coletiva de imagens

Em *Con tus propias manos* [Com suas próprias mãos], 2015, encontramos diversos elementos pendurados e espalhados pelo chão de uma sala branca, dividida por um tecido que apresenta fendas. Peças de papel machê e pedaços de madeira desenhados estão à disposição para o manuseio dos visitantes. Pelas frestas e rasgos do tecido é possível trocar os objetos e enxergar a pessoa que está do outro lado. Como o título sugere, é literalmente *com suas próprias mãos* que o público é convocado a manifestar uma posição ativa no processo.

A artista conta que produziu as peças de papel machê em dias tranquilos, com seu pai, em Lima, sua cidade natal, para “descansar das preocupações e da tristeza”. Na ocasião, a aparência das peças não ganhou relevância, pois o que mais importava era que desfrutassem daquele momento juntos. Sem a rigidez da expectativa de perfeição, as peças se tornaram mais acessíveis para a livre manipulação do público.

Apesar de não ser explicitado como informação na obra, o pano de fundo desse trabalho, servindo como centro para a geração de formas e imagens, é a relação da artista com uma amiga, sua primeira interlocutora. Para dar vazão a novas conexões de ideias, ambas conversaram sobre assuntos que lhes interessavam. Segundo Ponce de León, há muito sentido em fazer arte para pessoas específicas. Para ela, ter a vida de alguém como primeiro impulso para a obra aumenta o senso de responsabilidade da criação.

Na instalação, o tecido constitui uma membrana. O que poderia ser um limite torna-se uma estrutura permeável para a circulação de ar, luz, ideias e objetos. A artista busca explorar modos não automatizados de ação, desnaturalizando a maneira com a qual as pessoas se relacionam com a realidade e com os outros, algo extremamente intenso em seu trabalho. Ao nos apropriarmos das peças desse insólito universo, é possível

“A arte, quando vive, coloca as pessoas em lugares francos, em suas entranhas ou em sua mente, despeja rotas de entendimento particulares em cada pessoa e, sobretudo, gera mudanças no terreno do cotidiano. Essa é a função social que posso entender a partir do lugar no qual me encontro agora, aprender que não desejo só me reconhecer transformada pelo que acontece, mas que também influencio o que acontece, simultaneamente. Não poderia continuar se não transitasse entre ter um espaço de solidão e um espaço de contato com outros, de onde tenho referências de um caminho comum.”

Rita Ponce de León, entrevista aos participantes do workshop do material educativo da 32ª Bienal, realizado em 2015.

**BIENAL:** Qual é a relação entre movimento do corpo e as formas abertas nos desenhos?

**RITA PONCE DE LEÓN:** Se eu abro as formas, literalmente, o espaço do papel (ou algumas vezes o de um muro) entra dentro delas, descrevendo categorias da realidade e as desarmando. Ali está evocada a ideia de movimento no interior de uma imagem. Não se trata da representação do movimento, mas das ideias se abrindo e dando forma aos elementos.

que as categorias no dia a dia se desmanchem para dar lugar a outra ordem. O que é trocado, recebido, dado e até mesmo levado embora, passa de mão em mão, podendo gerar empatia, desconforto, apreço e estranheza. A circulação de ideias é dada na prática, atravessando as pessoas, fazendo com que ressoe para fora delas, gerando novas formas para as atitudes corporais naquele espaço.

Recorrente em seus projetos, a presença e a ação do corpo é primordial em *Con tus propias manos*. Nesse caso, a referência de estudos é o butô, dança japonesa com origem no pós-guerra. Para o butô, o corpo é um molde vazio que se preenche de ideias e de imagens que desencadeiam o movimento. Assim, a obra foi idealizada como um corpo-molde a ser preenchido pelo público, que é levado a se mover em uma dança não coreografada.

## Geografia comum

A noção de movimento e transformação também aparece na reflexão de Ponce de León sobre sua prática de desenho. Para a artista, o desenho possibilita o descobrimento de uma forma que se cristaliza paulatinamente durante o fazer. Ao desenhar, passa a conhecer algo para além do nível racional, desarmando a realidade. Assim, o movimento não é representado ou traduzido – ele está no próprio interior da imagem desenhada. Ela considera que, literalmente, abre formas quando desenha.

Essas aberturas, de contornos variados, aparecem em *Nuestra montaña voluntaria* [Nossa montanha voluntária], 2012. Para essa obra, a artista produziu uma série de desenhos com nanquim sobre placas de madeira suspensas. Aberturas em diferentes pontos das placas permitiram que os visitantes *entrassem* nas formas e experimentassem diferentes perspectivas de seu entorno, demandando ao corpo dos visitantes uma mudança de posição. A origem dos desenhos são conversas que a artista teve com amigos sobre suas experiências educativas: “Como você considera que foi educado(a)”?

Como uma paisagem, os desenhos envolvem recordações e opiniões de múltiplas vozes alinhavadas pela artista sem modelos homogeneizantes. Retomando o título, pode-se imaginar uma

*Nuestra montaña voluntaria*, 2012. Madeira, tinta e cabos de aço. Vistas da instalação na Galería 80M2 Livia Benavides, Lima, Peru (2012)



**4** “O que acontece depois da morte? / O que é a abstração? / O que é um humano? / Como redesenharia a maneira de medir o tempo? / Diga tudo que puder sobre o amarelo. / O que é um país? / O que é esta mesa? / Que ideia considera realmente sua? / Conte suas tristezas. / O que pensa da pessoa que está à sua frente?”

Perguntas dispostas da parte mais larga para a parte mais estreita da mesa. As questões foram inspiradas nas “Teaching notes” [Notas pedagógicas] do artista Paul Thek (1933-1988).

**5** Indicações presentes na obra:

“1. Seleccione o tópico que você quer discutir sentando em um dos segmentos da Mesa de Breton. Quando julgar apropriado, ceda o seu lugar para outra pessoa.

2. Se você quiser discutir um assunto e houver alguém ocupando o segmento correspondente na mesa, você pode tomar o seu lugar. Para fazer isso, recorra ao moderador.

3. Quando ouvir o seu interlocutor dizer algo que considere importante, anote diretamente na superfície da mesa. Use a caneta que lhe fornecemos”.

La mesa de Breton, 2012. Mesas de madeira e almofadas, cartas de plástico e caneta. Vista da instalação na Galeria Ignacio Liprandi, Buenos Aires, Argentina (2015) [Ver cartaz]



montanha que traz à tona diversas ideias que poderiam se manter subterrâneas e que ganham vida com a presença do público. São forças de muitas camadas, coletivas e individuais, geradas pelos vestígios e potências que têm a educação como centro.

*La mesa de Breton* [A mesa de Breton], 2012, evoca no título um episódio vivido pelo artista surrealista André Breton (1896-1966) em uma visita ao México. Ao pedir a um artesão que produzisse uma cadeira para ele, desenhou um modelo. Quando retornou, a cadeira estava pronta, porém o objeto reproduzia de forma literal a perspectiva do desenho, tendo ficado desigual.

Na proposta, uma mesa triangular é dividida em dez segmentos. Cada parte contém uma pergunta<sup>4</sup> impressa em sua lateral. O público, convidado a sentar e conversar em duplas,<sup>5</sup> pode escrever as respostas recebidas com uma caneta na própria mesa. À medida que as perguntas tornam-se mais íntimas, as mesas ficam mais estreitas e baixas, acercando o corpo dos interlocutores e deixando-os cada vez mais próximos do chão.

Há uma dose de incerteza na proposição, na medida em que já não é possível prever o resultado dessas conversas. Assim como o traço do desenho pode levar a artista a zonas inexploradas, em suas instalações o espaço expositivo também é vivido como território de liberdade e de acolhimento do acaso dos encontros. Nesse caso, as pessoas dedicam um período a estar com o outro, e esse outro pode ser um desconhecido. E, para Ponce de León, ter tempo é basicamente o que nos dá plenitude e ideias completas. **RI**

## Referências bibliográficas

LEÓN, Rita Ponce de. “Con tus propias manos / Espai 13 / Fundació Miró / Barcelona, España 2014-2015”. Blog da artista, 21 jul. 2015. Disponível em [vigiliaycabeceo.blogspot.com.br](http://vigiliaycabeceo.blogspot.com.br).  
 ———. “Nuestros nosotros / Galería Ignacio Liprandi / Buenos Aires, Argentina, 2015”. Blog da artista, 21 jul. 2015. Disponível em [vigiliaycabeceo.blogspot.com.br](http://vigiliaycabeceo.blogspot.com.br).

# ÖYVIND FAHLSTRÖM

1928, São Paulo, Brasil – 1976, Estocolmo, Suécia.

Nascido no Brasil, Öyvind Fahlström viveu a infância entre São Paulo, Niterói e Rio de Janeiro, e recebeu educação em português e em inglês na St. Paul's School. Artista autodidata, estudou história da arte e estudos clássicos na Universidade de Estocolmo, Suécia, entre 1949 e 1952. Nos anos 1950, dedicou-se à poesia e ao teatro, ao jornalismo, à crítica e a traduções literárias, e dividia seu tempo entre Estocolmo, Paris e Roma. Em 1961, recebeu uma bolsa de estudos da Swedish-American Foundation e mudou-se para Nova York, cidade onde residiu e trabalhou a partir de então. O artista passava o verão anualmente na Europa. Desde 1953, ele teve exposições individuais frequentes na Europa e em Nova York. Representou a Suécia na 5ª Bienal de São Paulo em 1959 e na Bienal de Veneza em 1966. Colaborou com várias peças para a emissora nacional de rádio da Suécia, além de ter realizado filmes e documentários. Em 1976, com a idade de 47 anos, Fahlström morreu de câncer em Estocolmo. Uma retrospectiva itinerante de sua obra foi apresentada no Moderna Museet em Estocolmo (1979), no Musée national d'art moderne em Paris e no Museum Boijmans van Beuningen em Roterdã (1980), no Solomon R. Guggenheim Museum em Nova York (1982) e no Walker Art Center, Mineápolis (1983). Sua obra foi incluída nas edições da Documenta IV, 6 e X (1968, 1977 e 1997), e uma grande exposição itinerante de sua obra foi organizada em 2000 pelo MACBA, Barcelona.

Q: O que, em sua... formação você considera relevante ao entendimento de sua arte?

R: ...Os primeiros dez anos passados no Brasil.

Öyvind Fahlström, questionário do Museum of Modern Art (MOMA), Nova York, 1968

Section of World Map — A Puzzle, 1973. Serigrafia (5 cores) sobre vinil de recorte, ímãs e esmalte sobre painel de metal



## Ligação com o Brasil

Filho de escandinavos, Öyvind Fahlström nasceu no Brasil e viveu a infância em São Paulo e no Rio de Janeiro. Os pais o enviaram a Estocolmo em julho de 1939 para visitar parentes. Com a eclosão da Segunda Guerra Mundial, em 1 de setembro daquele ano, Fahlström não conseguiu voltar para casa.

Em 1959, participou como um dos dois representantes oficiais da Suécia na 5ª Bienal de São Paulo com a pintura *Ade-Ledic-Nander II*, 1955, que obteve menção honrosa.<sup>1</sup> Nessa ocasião seu trabalho foi rotulado como “mais ou menos surrealista”, e observava-se no texto do catálogo que “Fahlström enche seus quadros com signos mágicos e sugestivos como os hieróglifos egípcios ou os símbolos da escrita asteca”.

Para entender os *signos mágicos e sugestivos* de Fahlström, é fundamental saber que ele foi poeta concretista antes de ser surrealista. Na definição da poeta e crítica Mary Ellen Solt (1920-2007), “a matéria do poema concreto é a linguagem: palavras reduzidas a seus elementos de letras (ver) e sílabas (ouvir)”.<sup>2</sup> Em sua obra *Concrete Poetry. A World View* [Poesia concreta. Uma perspectiva mundial], 1968, Solt credits Fahlström como o primeiro artista e poeta a empregar o termo poesia concreta. Em seu texto de 1953, *Hipy Papy Bthuthdth Thuthda Bthuthdy: Manifesto for Concrete Poetry* [Manifesto pela poesia concreta], o título é um verso do livro *Winnie-the-Pooh* [O ursinho Pooh], de A. A. Milne (1882-1956).

A poesia concreta vincula Fahlström diretamente à cultura brasileira. Ele disse que se não tivesse sido enviado à Europa em 1939, provavelmente teria sido um poeta brasileiro concretista. Mais tarde descobriu, graças ao livro pioneiro de Solt, que estivera trabalhando paralelamente ao influente grupo Noigandres de poetas concretistas brasileiros (Augusto de Campos [1931-], Haroldo de Campos [1929-2003] e Décio Pignatari [1927-2012]). Mas havia diferenças maiores entre Fahlström e o Noigandres. Os brasileiros criavam poemas visuais para serem vistos como pintura, inspirados pela arquitetura modernista em seu projeto de modernizar a linguagem. O ponto de partida de Fahlström foi a *musique concrète* do francês Pierre Schaeffer (1910-1955), e

<sup>1</sup> Ver também a biografia de Öyvind Fahlström disponível em [www.fahlstrom.com](http://www.fahlstrom.com). Acesso em fev. 2016.

<sup>2</sup> Mary Ellen Solt, “A World View at Concrete Poetry”, in M. E. Solt (ed.), *Concrete Poetry: A World View*. Scarborough: Indiana University Press, 1968, p.7.

**3** Sergio Bessa, “‘silence = death’ – Architecture Versus Sound in Concrete Poetry”, 1997. Disponível em [www.fahlstrom.com](http://www.fahlstrom.com).

ele criou poemas sonoros para serem ouvidos como música. “Se a poesia concreta do grupo Noigandres visava demolir a língua portuguesa”, escreve o autor e curador Antonio Sergio Bessa (1951-), “Fahlström trabalhava numa direção contrária para tornar a língua sueca mais complexa”.<sup>3</sup>

Influenciado por esse desejo de complexidade e por seu gosto católico, o universo artístico de Fahlström é abundante e polimorfo. Saltando as fronteiras dos suportes artísticos, ele trabalhou com uma gama impressionante de linguagens, como pintura, desenho, instalações, teatro, peças radiofônicas, filmes de curta e longa metragem, *happenings*, poesia, jornalismo e literatura crítica, reinventando cada suporte e mesclando-os livremente em híbridos de produção caseira. Ironicamente, sua originalidade radical dificultou a recepção de sua obra porque ela desafiava qualquer tipo de classificação fácil.

### Arte como fusão de prazer e discernimento

Examinando os elementos que constituem nosso mundo e nossa imaginação, a obra de Fahlström conectava e recombina esses elementos em conjuntos maiores. Na década de 1960, em seu ensaio “Take Care of the World” [Cuide do mundo], ele declarava o princípio da “arte como uma maneira de experimentar uma fusão de ‘prazer’ e ‘discernimento’”.<sup>4</sup> Sua noção de cuidado global nunca está muito distante da crítica, e o prazer está ligado a um sentido de transgressão. Essas fusões e tensões eram alimentadas pelo que Fahlström chamava de “rigidez quebradiça” de regras e normas, e ele produziu regras elaboradas para aqueles de seus trabalhos que convidam à interação do público. Muitos deles eram jogos ou estruturas que parafraseavam jogos de tabuleiro, dominó e fliperama. Em *World Trade Monopoly (B, Large)* [Banco imobiliário do comércio mundial (B, grande)], 1970, ele transformou o popular jogo de tabuleiro em uma aventura anticapitalista de emancipação mundial. Ele queria que seus jogos fossem produzidos em massa como trabalhos de arte baratos e jogáveis.

Nos anos que antecederam sua morte, Fahlström desenvolveu um novo tipo de pintura histórica na qual mapeava esferas

**4** Öyvind Fahlström, “Take Care of the World”, 1966, in Manuel Borja-Villel (ed.), *Öyvind Fahlström: Another Space for Painting*. Barcelona: MACBA / Actar, 2001, p.196.

transnacionais de influência e relações de poder. Uma das versões impressas de *Section of World Map – A Puzzle* [Seção de mapa-múndi – Um quebra-cabeça], de 1972, é, em suas palavras

[...] um mapa histórico do mundo, aprox. 1970. A maior parte é sobre o Terceiro Mundo: exploração econômica, repressão, movimentos de libertação, Estados Unidos: a economia de recessão. A Europa é representada por um manual sueco para esposas de diplomatas (o capítulo “Em caso de revolução”). As formas dos países são definidas pelos dados sobre eles. É um mapa de tipo medieval.<sup>5</sup>

Mediante o uso da palavra *medieval*, Fahlström transfere seu trabalho e estilo de cartum, com expressões pictóricas do modernismo do século 20, para um contexto histórico maior.

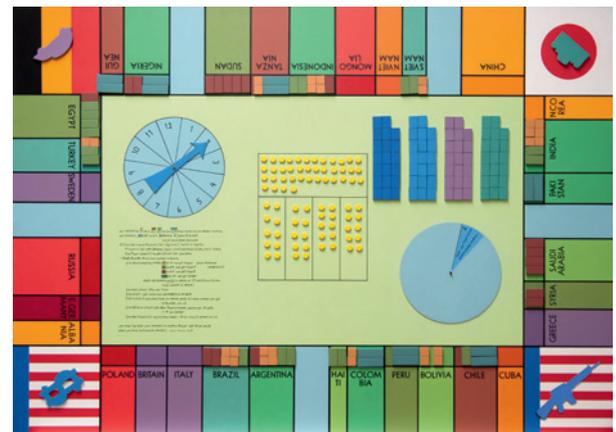
Nessas cartografias da dinâmica global da Guerra Fria, o artista continuou a se referir ao Brasil e à América Latina. Sua instalação *Garden – A World Model* [Jardim – Um modelo mundial], 1973 [p.28], consiste em elementos sensualmente modelados por recortes de folhas de vinil que ele criava por meio de um processo de desenho automático. Os quinze elementos são montados em varetas de madeira inseridas em vasos de plantas. O conjunto todo é apresentado em um tablado baixo verde em uma sala verde projetada por Fahlström. Nas *flores*, imagens pintadas com mapas, gráficos e quadros ilustrativos combinam-se a informações sobre demografia, auxílio ao desenvolvimento, poluição, produção de alimentos, apoio euro-americano a ditaduras, entre outras.

Em um dos elementos, é citado um discurso proferido na Organização das Nações Unidas (ONU) pelo ex-presidente chileno Salvador Allende em 1972, cujas palavras são premonitórias: “Estamos testemunhando uma batalha entre estados soberanos e corporações transnacionais gigantes que, no tocante à soma total de sua atividade, não respondem e nem são controladas por nenhuma instituição que representa o interesse público”.

Além da dissecação analítica do equilíbrio mundial de poder em 1973, Fahlström descrevia *Garden – A World Model* para sua esposa, Sharon Avery-Fahlström, como “uma imagem onírica da

5 Idem, “Description of Five Paintings”, 1975, *ibidem*, p.258.

**World Trade Monopoly (B, Large)**, 1970. Pintura variável, elementos magnéticos, ímãs sobre painel de metal pintado



**6** Trecho de uma conversa entre Lars Bang Larsen e Sharon Avery-Fahlström. Barcelona, 23 set. 2015.

memória de infância de um jardim brasileiro”.<sup>6</sup> Idealizada como cartografia política e um sonho de lembrança infantil, a instalação combina planos políticos e existenciais em uma nova linguagem artística que permite sua coexistência.

Fahlström foi convidado a expor em Bienais de São Paulo novamente nos anos 1960 e 70. Recusou todos os convites alegando que o Brasil havia se tornado “uma ditadura militar particularmente sórdida”.<sup>7</sup> Desse modo, seu apego profundo a seu país de origem o impediu de regressar a ele. **LBL e SA-F**

**7** Trecho de conversa telefônica entre Lars Bang Larsen e Sharon Avery-Fahlström. 16 dez. 2015.

**Garden — A World Model, 1973.** Acrílica e nanquim sobre vinil, cavilhas de madeira, 16 vasos de flores, terra e tapete verde. Vista da instalação no Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA)











bienal