



Fragmentos de acções pedagógicas: arte, educação e curadoria *Fragments of Pedagogical Actions: Art, Education and Curatorship*

Margarida Brito Alves

ORCID: 0000-0002-0563-7743

Universidade Nova de Lisboa, Portugal.

Giulia Lamoni

ORCID: 0000-0002-8617-0929

Universidade Nova de Lisboa, Portugal.

Resumo

Partindo do projecto de investigação “Artistas e Educação Radical na América Latina, Anos 1960 e 1970” — que visa explorar as relações entre arte e pedagogia desenvolvidas por mulheres artistas, e que está em curso desde 2018, tendo como instituição de acolhimento o Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa —, este artigo procura problematizar e abrir um espaço de reflexão sobre os modos de representação, em contexto expositivo, de experiências pedagógicas determinadas por uma dimensão colaborativa e relacional, e das quais restam essencialmente memórias e alguma documentação.

Palavras-chave

Arte. Educação. Práticas pedagógicas. Curadoria. Documentação.

Abstract

Drawing from the research project “Artists and Radical Education in Latin America, 1960s and 1970s” – which aims to explore the relations between art and pedagogy developed by women artists and that started in 2018, being hosted by the Instituto de História da Arte of the Faculty of Social and Human Sciences of the Universidade Nova de Lisboa –, this paper seeks to discuss and open a space for debate on the formats of representation, in an expository context, of pedagogical experiences determined by a collaborative and relational dimension, and of which essentially remain memories and some documentation.

Keywords

Art. Education. Pedagogical Practices. Curatorship. Documentation.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.25 n.43
Jan/jun 2020
e-ISSN: 2179-8001



Fotografia: Margarida Brito Alves

Buenos Aires, segunda-feira, 9 de setembro de 2019

Passamos o dia na Fundação Espigas, a mapear uma parte do arquivo de Mirtha Dermisache. De luvas de látex colocadas, e com o apoio constante de uma das conservadoras da instituição, percorremos as muitas pastas, rigorosamente organizadas. Fotografamos tudo o que nos parece que poderá ser útil para tentarmos compreender as actividades e experiências pedagógicas promovidas pela artista no âmbito do *Taller de Acciones Creativas* (1973 – 2012) e das *Jornadas del Color y de la Forma* (1975 – 1981).

Ao contrário de muitos outros arquivos que já consultámos no âmbito do nosso projecto de investigação, neste encontramos muita informação. Apontamentos e textos diversos; as datas e os locais dos programas desenvolvidos, e até os desdobráveis de divulgação de alguns deles; descrições de exercícios; especificação das técnicas e dos materiais utilizados; nomes de participantes; notas sobre ideias a explorar.

Inspecionamos uma caixa cheia de slides, com várias secções colocadas entre separadores. Alguns desses separadores identificam claramente a respectiva secção, com a designação do evento e data, mas noutros foram introduzidos títulos provisórios, sugestões. Outros ainda, estão em branco – e num deles alguém colocou um ponto de interrogação.

Num dos slides, com a inscrição “Anilinas”, através das cores já alteradas da imagem, vemos um grupo de pessoas a desenharem em conjunto sobre uma mesma folha de papel, estendida sobre uma mesa.

Apesar do entusiasmo que imagens como esta, enquanto documentos, nos trazem, pensamos, perguntamos, quem seriam aquelas pessoas, o que faziam. Confir-

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.25 n.43
Jan/jun 2020
e-ISSN: 2179-8001

mamos, e projectamos nelas, tudo o que já sabemos, mas ficamos, inevitavelmente, de fora — fora de um tempo, fora de um espaço, fora de uma acção que é, em si mesma, irrecuperável.

Através da educação

O projecto de investigação “Artistas e educação radical na América Latina: anos 1960 e 1970” foi iniciado em 2018, no âmbito de uma pesquisa mais alargada, financiada pela Fundação para a Ciência e Tecnologia em Portugal, acerca das relações entre arte e feminismos nas décadas de 1960 e 1970 em diferentes países da América do Sul. Acolhido pelo Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, o projecto tem vindo a ser desenvolvido por uma equipa reduzida e transnacional que, para além da nossa participação, integra a colaboração da curadora e investigadora brasileira Cristiana Tejo.

A orientação deste projecto desdobra-se em duas vias. Por um lado, interessa-nos pensar a forma como as práticas educativas desenvolvidas por artistas se relacionam com a sua prática artística — embora essas mesmas práticas tenham sido frequentemente consideradas como periféricas em relação à obra, senão mesmo separadas dela. Por outro lado, pretendemos explorar o legado histórico dessas actividades educativas enquanto contributo para uma reflexão acerca da educação artística no presente. Nesse sentido, o projecto dialoga com um conjunto de reflexões em torno da arte e pedagogia, que têm vindo a ser desenvolvidas nos últimos 20 anos no âmbito da curadoria, da história da arte e da criação artística.

Com efeito, a articulação entre arte e educação tem vindo a suscitar um crescente interesse nestes campos desde o início dos anos 2000 — uma tendência que foi designada por Irit Rogoff como “*Educational Turn*” (ROGOFF, 2008). Informada pelos contributos teóricos de autores como John Dewey, Paulo Freire ou bell hooks, esta viragem potenciou o desenvolvimento de múltiplas perspectivas de análise sobre as práticas pedagógicas, tendo aliás alterado os seus focos de problematização — tal como notou Nora Sternfeld, ao identificar uma deslocação de um entendimento da educação enquanto processo de transmissão de conhecimento para uma concepção de educação enquanto processo de produção de conhecimento (STERNFELD, 2010).

A burocratização da Academia, no quadro de uma economia neoliberal, e os processos de homogeneização exigidos na Europa pelas reformas de Bolonha estão entre os mais significativos factores que despoletaram este renovado interesse, e preocupação, com a educação, sendo particularmente importante acompanhar a discussão que tem vindo a ser desenvolvida ao longo das últimas duas décadas sobre a operatividade e a eficiência de diferentes formatos educativos — discussão essa que, no âmbito das artes, tem sido complementada pelo desdobramento da “*Educational Turn*” em múltiplas direcções.

Com efeito, foi a partir do final da década de 1990 que foram criadas, em diferentes locais, escolas de arte independentes que procuram questionar os formatos educativos estabilizados, propondo novos modelos e programas de ensino emancipatórios

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.25 n.43
Jan/jun 2020
e-ISSN: 2179-8001

(THORNE, 2017) – tal como exemplifica a Universidade Livre de Copenhaga, a Open School East em Londres / Margate, ou a RAW, no Dakar. Paralelamente, foram exploradas diversas abordagens pedagógicas no plano da curadoria, enquanto forma de ampliar e repensar criticamente o modo como as práticas curatoriais se relacionam com a produção colectiva de conhecimento (O'NEILL, WILSON, 2010).

No contexto da investigação académica, a fundamental reflexão sobre a relação entre educação e política levou, especialmente na última década, à revisitação e discussão de projectos artísticos experimentais que utilizaram instrumentos pedagógicos com o objectivo de democratizar o acesso à arte e promover a liberdade de expressão, sobretudo nas décadas de 1960 e 1970 — como mostram as iniciativas de Joseph Beuys na Alemanha, ou as de vários outros artistas que trabalharam em condições de opressão política na América Latina (CAMNITZER, 2007; BISHOP, 2012).

Neste quadro, pode ser tomado como referência o projecto colaborativo *Radical Pedagogies*, iniciado em 2012 e liderado por Beatriz Colomina em articulação com um grupo de estudantes de doutoramento da Princeton University School of Architecture, e que se foca no estudo da educação experimental no campo da arquitectura, através do mapeamento e análise de uma série de casos de estudo internacionais que foram testados a partir do segundo pós-guerra.

Num mesmo sentido, a rede *Tagore, Pedagogy and Contemporary Visual Cultures*, apoiada pela AHRC no Reino Unido, explorou, entre 2013 e 2014, as ideias de Rabindranath Tagore sobre educação e cosmopolitismo tendo em conta a sua pertinência no presente, enquanto o grupo de investigação *Intertwining HiStories*, inscrito na rede internacional *Another Roadmap for Arts Education*, tem vindo a contribuir incisivamente, desde 2016, para o estudo das histórias da educação artística numa escala global, dando ênfase à circulação transnacional de ideias, modelos e imaginários, e à criação de redes em contextos coloniais e pós-coloniais.

Igualmente importante, tem sido a discussão promovida internacionalmente, ao longo dos últimos anos, através de diferentes conferências, como demonstrou “*Learning and Teaching Art in a Globalised World*”, organizada em 2016 pela International Summer Academy of Fine Arts de Salzburgo, ou “*Pratiquer, (se) Former (aux), (Re)penser et Questionner les Pédagogies Émancipatrices – Actualités & Débats*”, organizada pela ESPE de l'Académie de Paris, em 2018.

Foi procurando contribuir activamente para esta dinâmica que se configurou o projecto “*Artistas e educação radical na América Latina: anos 1960 e 1970*”. Partindo do binómio arte e educação, trata-se, pois, de um projecto de investigação que, como já indicámos, visa explorar as relações entre arte e pedagogia experimental na América Latina, tendo como período de referência as décadas de 1960 e 1970. Neste quadro, e assumindo declaradamente um foco feminista, objectiva-se, mais especificamente, na análise de iniciativas lideradas por artistas mulheres, procurando assim aprofundar o estudo do seu envolvimento no campo da arte-educação.

Concebidos como espaços de emancipação individual e colectiva em tempos de opressão política em muitos países desta geografia, e muitas vezes fundados numa simbólica ruptura com o espaço institucional da sala de aula ou do museu,

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.25 n.43
Jan/jun 2020
e-ISSN: 2179-8001

essas iniciativas corresponderam a experiências que assinalaram contra-discursos e procuraram ampliar as práticas pedagógicas, questionando a relação entre o ensino e a criação artística.

Com base em pesquisas e entrevistas de arquivo, o nosso projecto procura assim investigar e discutir uma série de experiências colectivas que muitas vezes diluíram as fronteiras entre práticas artísticas e educação, e entre trabalho individual e colectivo, ao mesmo tempo que reivindicaram uma definição mais ampla e democrática da noção de criatividade e estimularam o potencial da arte enquanto forma de intervenção em processos políticos e sociais.

Tomando como ponto de partida o ano de 1957 – no qual a arquitecta Lina Bo Bardi publicou o livro “Contribuição propedêutica ao ensino da teoria da arquitetura”, em São Paulo –, o projeto visa igualmente explorar potenciais casos de intersecção, polinização e diálogo entre desempenho pedagógico e desenvolvimento de projetos experimentais criados por artistas, assim como mapear histórias de pedagogia alternativa na América Latina, adoptando como eixo de investigação o “ensino desinstitucionalizado” (CAM-NITZER, 2007, p. 112), exemplificado pelo pensamento e pelas práticas de pedagogia radical de Paulo Freire.

Tendo em conta o seu perfil exploratório, o projecto articula várias linhas de pesquisa, que partem de diversos casos de estudo, abrangendo a educação nos campos da arte e da arquitetura. Entres esses casos, incluem-se: Lina Bo Bardi e o ensino de arquitectura no Brasil no final da década de 1950 e início da década de 1960; Ana Bella Geiger e os cursos que leccionou no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro no início da década de 1970; o *Taller de Acciones Creativas* e as *Jornadas del Color y de la Forma* desenvolvidos por Mirtha Dermisache em Buenos Aires ao longo da década de 1970; a oficina de Cecilia Vicuña, elaborada com a comunidade indígena Guambiano no Cauca, na Colômbia, em 1978; e ainda as transformações da educação artística no Chile, durante e depois do governo de Salvador Allende, promovidas por artistas como Virginia Errázuriz ou Luz Donoso.

Depois de um período inicial, dedicado a um mapeamento, o projecto “Artistas e educação radical na América Latina: anos 1960-1970” incluiu, ao longo de 2019, várias temporadas de investigação em arquivos institucionais e em espólios pessoais de diferentes artistas no Rio de Janeiro, São Paulo, Santiago do Chile e Buenos Aires, tendo partilhado os resultados dessa investigação através da organização de seminários e da participação dos seus membros em diversos workshops, simpósios e conferências internacionais¹. Enquanto parte desses resultados, estão ainda previstas várias publicações, assim como a organização de uma conferência internacional em Lisboa e a formalização de uma exposição, a realizar ainda em 2020.

1- Como exemplificam as conferências internacionais “Pratiquer, (se) Former (aux), (Re)penser et Questionner les Pédagogies Émancipatrices – Actualités & Débats”, organizada pela ESPE de l’Académie de Paris em 2018, e a “College Art Association Annual Conference”, que decorreu em Chicago em 2020, ou os workshops “Art and Education”, que teve lugar no Institut für das Künstlerische Lehramt / Akademie der Bildende Kunst Wien, em Viena em 2018, assim como “Artistas e educação radical na América Latina: anos 1960-1970”, apresentados no Museu de Arte do Rio / Rio de Janeiro, e na Facultad de Filosofía y Humanidades da Universidad de Chile / Santiago do Chile, em 2019.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.25 n.43
Jan/jun 2020
e-ISSN: 2179-8001

Entre estes resultados, a exposição é o formato que mais questões tem suscitado entre os membros da equipa — e são justamente essas interrogações que, neste artigo, pretendemos partilhar, abrindo assim um espaço de reflexão sobre os modos de representação de experiências pedagógicas, das quais restam apenas memórias e alguma documentação.

Documentação, documentação e documentação

A configuração de um projecto de curadoria de uma exposição que revisita práticas educativas historicamente situadas, e que se propõe a analisar o seu legado no presente, constitui-se como um desafio que lança uma série de questões ligadas, desde logo, à representação, em contexto expositivo, de práticas que corresponderam a processos relacionais. Com efeito, trata-se de experiências que, com uma duração variável, ocorreram no passado e que foram determinadas por partilhas e por interacções, deixando rastros imateriais e, apenas por vezes, materiais. Adicionalmente, tendo em conta que o nosso projecto se foca em actividades desenvolvidas nas décadas de 1960 e 1970 em diferentes países na América do Sul, importa considerar que a pertinência dessas práticas e, possivelmente, a sua legibilidade estão ligadas a um contexto histórico, social, político e cultural muitíssimo específico — um contexto distante daquele em que a exposição irá inscrever-se.

Com estas problemáticas em mente, a nossa reflexão tomou como ponto de partida a exploração da documentação recolhida no âmbito do projecto, do qual esta exposição é um desdobramento importante, testando as potencialidades e os limites desses elementos. Com efeito, ao percorrermos o arquivo digital do projecto — no qual foi reunido e organizado o material colectado durante as viagens de pesquisa, e que continua em constante actualização —, deparamo-nos principalmente com três tipos de documentação: gravações de entrevistas com artistas por nós conduzidas, e que focam a relação entre práticas de criação artística e de ensino; documentos primários de vários tipos que permitem reconstruir parcialmente as actividades desenvolvidas em aula — mais especificamente, anotações, fotografias e recortes de imprensa —; e, por último, documentos secundários que proporcionam um enquadramento histórico e cultural destas práticas, assim como diversas leituras sobre as mesmas.

Contudo, e apesar da riqueza documental que, embora rarefeita (na maior parte dos casos), testemunha a diversidade das práticas em estudo, existem falhas e lacunas expressivas e com as quais o processo de investigação tem de se confrontar. De facto, muitas das artistas não conservaram material relativo à preparação dos seus programas, relatórios de aulas ou outros documentos, por frequentemente considerarem essas actividades como menores em comparação com a sua prática artística. Por motivos semelhantes, e quando existente, em alguns casos, a documentação é de muito difícil acesso por não ser encarada enquanto significativa no âmbito do estudo dos percursos das artistas em causa — tanto pelos arquivos que acolhem esses elementos, como pelas próprias artistas ou pelos seus herdeiros. A essas dificuldades, acrescenta-se o desafio que representa a tentativa de entrar em contacto e entrevistar antigos alunos,

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.25 n.43
Jan/jun 2020
e-ISSN: 2179-8001

cujas memórias possam contribuir para uma reconstrução — embora sempre parcial, subjectiva e fragmentada — das dinâmicas que estiveram em curso na sala de aula.

A centralidade que a documentação assume na investigação destas práticas educativas projecta-se, a nosso ver, na sua subsequente abordagem no âmbito da curadoria, uma vez que a presença desses documentos será uma forma de garantir, ou possibilitar, uma aproximação aos processos educativos que testemunham.

Com efeito, centrando-se o nosso projecto de investigação em práticas, acções e relações, em vez de objectos, e tendo necessariamente de negociar a partir dos limites, sempre indefinidos, entre recuperação histórica e desaparecimento, ou entre memória e esquecimento, uma proposta de curadoria desta natureza partilha algumas problemáticas com a colecção, conservação e exposição de práticas performativas — problemáticas essas que, ao longo das últimas décadas, têm vindo a ser amplamente debatidas, no âmbito da história da arte, da museologia e da curadoria.

De facto, como podemos apresentar uma performance das décadas de 1960 e 1970 numa exposição a não ser através de documentação — que, inevitavelmente, ao mesmo tempo que confirma a sua inscrição temporal, a substitui por elementos materiais (usualmente textos, fotografias ou vídeo) — ou através de uma re-encenação, que implica a produção de diferença, assinalando assim a irrecuperabilidade de um suposto “original”?

E, num mesmo sentido, como podemos expor processos educativos desse período, dando conta das dinâmicas relacionais e das transformações individuais e colectivas que numa sala de aula frequentemente se geram, sem nos limitarmos a uma exposição de material documental?

Problematizando a dimensão efémera das práticas performativas, os estudos de performance oferecem algumas perspectivas particularmente úteis para a nossa reflexão. Nos anos 1990, e tomando por referência muitas das actividades desenvolvidas desde a década de 1960, autores como Peggy Phelan contribuíram para um entendimento da performance como um tipo de obra que, por ser desenvolvida num espaço e num tempo concretos, habitando assim um momento presente, é essencialmente irrepetível — e, nessa medida, desafia os mecanismos de apropriação quer das instituições artísticas quer do mercado da arte. Em *“Unmarked. The Politics of Performance”* (1993), Phelan considera que “[o] ser da performance [...] torna-se em si mesmo através do desaparecimento”² (PHELAN, 1996, p. 146). Perante uma obra que se completa através do seu próprio desaparecimento, “[o] documento de uma performance [...] é”, segundo a autora, “apenas um estímulo à memória, um incentivo à memória para se tornar presente” (*Ibidem*). O documento é assim um fragmento que, através da sua presença, funcionaria como um catalisador, um rastilho capaz de convocar, através da memória que ilumina, o ausente no presente.

Embora os modos de coleccionar e apresentar performance se tenham complexificado bastante nas últimas décadas, assinalando por vezes um deslizamento da problematização da sua imaterialidade para um questionamento em torno dos seus

2- Salvo indicação contrária, todas as traduções são das autoras.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.25 n.43
Jan/jun 2020
e-ISSN: 2179-8001

métodos de aquisição, reificação e conservação — aqui entendida, nos termos de Pip Laurenson e Vivian Van Saaze, como “uma manutenção — concebida como um processo de engajamento activo — da rede que apoia o trabalho” (LAURENSON, VAN SAAZE, 2014, p. 39) —, é certo que a documentação recorrentemente associada à performance continua a desempenhar um papel fundamental na forma como esta tem vindo a ser incorporada dentro de diferentes colecções e no modo como o público toma contacto com as práticas performativas dos anos 1960 e 1970.

Efectivamente, ao corresponderem a vestígios que recuperam acontecimentos do passado, estes resíduos materiais permitiram a inscrição, e a incorporação, desses eventos no museu. Se, por um lado, esses elementos tendem, problematicamente³, a ser simbolicamente identificados com a própria obra (já que ela desapareceu), senão mesmo fetichizados enquanto objectos, satisfazendo assim a demanda do mercado, por outro lado, sustentam a construção de uma narrativa do evento no presente, configurando-se como uma forma de acesso para quem não participou no momento original da sua criação.

Mas, insistimos, quais são os riscos de limitar a representação de uma prática performativa à apresentação de documentação que a confirma? Que valor atribuímos a esses elementos, que essencialmente sublinham uma ausência, e de que modo podemos assinalar a irrecuperável perda de tudo o que os antecedeu? E que diálogo nos permitem esses documentos estabelecer com esse momento ausente?

De acordo com Amelia Jones, embora a experiência direta de uma performance envolva um conhecimento específico do evento,

[...] essa especificidade não deve ser privilegiada sobre a especificidade dos conhecimentos que se desenvolvem em relação aos vestígios documentais de tal evento. Enquanto a situação ao vivo pode possibilitar as relações fenomenológicas do engajamento corpo a corpo, a troca documental (espectador/leitor documento) é igualmente intersubjetiva (JONES, 2012, pp. 203-204).

Um ponto interessante dessa perspectiva é a forma como a documentação não é colocada num plano necessariamente secundário em relação a um evento original — como se procurasse substituir, de modo sempre insatisfatório, esse original —, mas como se constitui, nos seus próprios termos, como uma experiência outra, com as suas próprias valências, com as suas próprias potências. Ou seja, a experiência presencial do evento e a experiência da sua documentação funcionariam como dois trajectos, eventualmente complementares.

Até certo ponto, esse argumento introduz alguma pacificação em relação às insuficiências que podem ser apontadas a uma exposição documental, a essa tentativa de trazer para dentro de um novo espaço aquilo que está (esteve) inexoravelmente fora dele.

3- Notemos, desde logo, que, tal como foi recorrente nas décadas de 1960 e 1970, a intangibilidade das práticas performativas corresponde muitas vezes a uma deliberada forma de reacção a um sistema apoiado numa produção material.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.25 n.43
Jan/jun 2020
e-ISSN: 2179-8001

Hipóteses para uma exposição

No caso que nos ocupa — uma exposição sobre práticas pedagógicas —, esta via documental acaba por corresponder à possibilidade que nos parece mais viável enquanto forma de recuperar um conjunto de actividades que, para além de corresponderem a práticas relacionais, foram processos absolutamente determinados por o que cada um dos seus participantes — enquanto docente ou aluno — acrescentou à dinâmica gerada entre o grupo. Tal como, a este propósito, notou bell hooks no seu importante livro *“Teaching to Transgress: Education as a Practice of Freedom”*, a sala de aula é um lugar de liberdade, “de promessa e de possibilidade” (HOOKS, 1994, p. 4), determinado pelas relações estabelecidas entre a comunidade que o habita. Assim, a singularidade dessa comunidade, determina também a especificidade das actividades desenvolvidas, tal como a determinam ainda as condições particulares do contexto social e histórico em que ocorreram — o que, consequentemente, torna irrepetível a experiência em causa.

A experiência resta assim sobretudo como memória, multiplicada e fragmentada entre os participantes, mas sempre incompleta e sujeita às transformações introduzidas pela passagem do tempo.

É talvez esta a maior dificuldade com que nos confrontámos ao longo do projecto de investigação, uma vez que desde cedo se tornou claro que seria essencialmente através da recolha dos depoimentos dos participantes que ainda se tornaria possível tentar compreender o muito que a documentação reunida não mostrava. Na maior parte dos casos, a documentação é, contudo e efectivamente, aquilo que resta, e é assim com esses materiais que temos de trabalhar. É com esses materiais que temos de dialogar, tentando, através deles, encontrar pontos de entrada que nos permitam fixar, ou pelo menos assinalar, uma história que, a todo o momento, parece poder escapar-nos.

Importa salientar que as actividades pedagógicas desenvolvidas por muitos artistas foram, na esmagadora maioria dos casos, perspectivadas, como já referimos anteriormente, enquanto actividades periféricas, senão mesmo à margem da sua produção artística — o que levou a uma não inscrição destas práticas, muitas vezes cruciais no percurso de diversos artistas, na história da arte. Mapear e dar a ver essa documentação reveste-se assim de uma crucial importância, na medida em que são esses elementos que, apesar de tudo, ainda nos permitem resgatar uma história que nos parece estar, em grande parte, votada ao esquecimento.

A definição da exposição, actualmente em preparação, assume estas considerações como ponto de partida, procurando configurar uma perspectiva crítica através da qual seja possível revisitar as práticas educativas das artistas Mirtha Dermisache (Buenos Aires, 1940-2012), Cecilia Vicuña (Santiago do Chile, 1948) e Anna Bella Geiger (Rio de Janeiro, 1933), desenvolvidas respectivamente na Argentina, na Colômbia e no Brasil a partir do início do anos 1970. Com efeito, tomadas como exemplos que atestam a riqueza e diversidade dessas práticas no período em causa, estas experiências pedagógicas correspondem a processos distintos que lançam desafios

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.25 n.43
Jan/jun 2020
e-ISSN: 2179-8001

de curadoria muito diferentes — e é precisamente esta diversidade, entre outros aspectos relevantes, que nos interpela.

Complementarmente à sua prática artística — centrada, desde o final dos anos 1960, na produção de escritas ilegíveis, intencionalmente abertas à leitura de qualquer pessoa, assim como na exploração de vários formatos editoriais —, Mirtha Dermisache dedicou-se com grande determinação ao “ensino da arte” — entendido como experiência de livre expressão da criatividade através do acesso a técnicas e materiais diversos. Em 1971, fundou em Buenos Aires o *tAC – Taller de Acciones Creativas*, inicialmente sediado na sua casa. A tónica do seu método educativo era colocada no processo⁴ e na expressão livre, sendo que em cada sessão, com o apoio de um coordenador e de um assistente, era introduzida uma nova técnica plástica (CAÑADA, 2017, p. 53).

Com base nesta aproximação radical entre arte e vida, o *tAC* começou a ampliar o seu espectro de acção ao organizar, a partir de 1974, ateliers de criação para adultos, que, a partir de 1975, adoptaram o nome de *Jornadas del Color y de la Forma*. A tentativa de democratização da arte inerente a estas iniciativas foi desde logo expressa na folha de divulgação da primeira experiência deste tipo, que teve lugar na Galeria Carmen Waugh em Buenos Aires, através do slogan publicitado: “Podem as pessoas expressar-se plasticamente com as técnicas das crianças? Nós acreditamos que sim”. (CAÑADA, 2017, p. 55). Entre 1975 e 1981, o *tAC* organizou seis *Jornadas del Color y de la Forma* em várias instituições culturais em Buenos Aires, e uma em Bariloche, com grande participação de público. Adultos de várias idades e estratos sociais participaram no evento, criando livremente, e colectivamente, através da utilização das técnicas plásticas introduzidas pelos coordenadores e a partir dos diferentes materiais disponibilizados. Com efeito, como indica o cartaz das *Segundas Jornadas del Color y de la Forma*, em 1976, “O museu transforma-se num grande atelier de acções criativas [...]” (CAÑADA, 2017, p. 54), ou seja, num lugar de produção, e não apenas de contemplação.

Do nosso ponto de vista, e visando a exposição que estamos a preparar, a abundância de material documental conservado no arquivo de Dermisache na Fundação Espigas em Buenos Aires, e o amplo trabalho de investigação desenvolvido por Lucia Cañada acerca das práticas educativas da artista, constituem um ponto de partida muito sólido. Contudo, e embora os formatos expositivos do trabalho artístico de Dermisache já tenham sido objecto de reflexões críticas, o mesmo não acontece relativamente às suas práticas pedagógicas.

Para além da apresentação de uma selecção de material documental que testemunha a preparação dessas atividades, as ideias que as fundamentaram e o seu desenvolvimento, importa considerar que as mesmas foram pensadas como ocasiões de transformação individual e colectiva através do recurso à criatividade e que, a partir de 1976, se constituíram como “ilhas de liberdade”⁵ num contexto politicamente extremamen-

4- Como notou a historiadora de arte Lucia Cañada, “No *tAC* partia-se da ideia de que os adultos não necessitavam de recorrer a uma educação sistematizada para expressar-se graficamente, mas antes que deviam aproveitar o que havia no seu interior e produzir, sem prestar atenção ao que se passava na folha de papel. O importante não era a produção em si mesma, a sua beleza ou significado, mas o processo criativo e a experiência vivida”. (CAÑADA, 2017, p. 53)

5- Jorge Luis Giacosa, entrevistado por Lucia Cañada, afirma: “O nosso [grupo] era uma ilha de liberdade” (CAÑADA, 2017, p. 57)

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.25 n.43
Jan/jun 2020
e-ISSN: 2179-8001

te repressivo. É, sobretudo, importante ter em conta que um dos principais objectivos daquelas iniciativas era tornar o espectador passivo num participante activo através da “acção criativa”. Considerando que as *Jornadas del Color y de la Forma* se apoiavam no trabalho organizativo de Dermisache, e nas metodologias que desenvolvia no tAC, mas também num conjunto de coordenadores que explicavam as várias técnicas plásticas aos participantes, a hipótese de uma reactivação deste formato não nos parece inteiramente desajustada, desde que o seu carácter de “tradução” seja explicitado. Utilizamos aqui o termo “tradução” para assinalar uma alteração — de contexto histórico, social e cultural — que poderá resultar numa transformação significativa não apenas da forma como este formato é entendido pelos participantes, mas também do seu funcionamento, dos seus resultados e da sua relevância⁶.

Embora as experiências pedagógicas da artista chilena Cecilia Vicuña, nos anos 1970, apresentem outro tipo de problemáticas quer para a investigação, quer para a curadoria; elas abrem, como no caso de Dermisache, desafiantes possibilidades de reactivação. No início da década de 1970, Vicuña participou nas campanhas de alfabetização lançadas por Salvador Allende no Chile (BRYAN-WILSON, 2019, p. 53). Depois de um período em Londres — entre 1972 e 1975 —, a artista estabeleceu-se em Bogotá, onde morou até 1980. Ao longo desses anos, desenvolveu algumas experiências pedagógicas, cuja revisitação nos parece particularmente estimulante. Importa notar que se trata de experiências pontuais e dificilmente separáveis da prática artística de Vicuña, da qual se parecem constituir como um desdobramento.

De facto, a partir de meados dos anos 1970, a artista criou trabalhos que designou como “palabramas” — poesias visuais, e até performativas, de cunho político, nas quais, a partir de uma operação de conjugação entre palavras, outras palavras são geradas, sendo tecida uma rede de relações com outros conceitos. Como descreve a historiadora da arte Carla Macchiavello, as “palabramas” partilham algumas das características com as “palavras geradoras” de Paulo Freire (MACCHIAVELLO, 2017, p. 71). Efectivamente, Vicuña produziu cadernos de “palabramas” pensados como possíveis instrumentos pedagógicos⁷. Nesse mesmo sentido, dirigiu à UNESCO, na Colômbia, uma proposta para a publicação de uma série de cadernos de “palabramas” destinados a estudantes — uma ideia que acabou por não se concretizar (MACCHIAVELLO, 2017, p. 79).

Para além dos cadernos de “palabramas” — alguns dos quais pretendemos integrar na nossa exposição —, em 1977 Vicuña realizou uma exposição individual, “*Homenaje a Vietnam*”, na Fundação Gilberto Alzate Avendaño em Bogotá e, nesse contexto, organizou uma aula com crianças, no espaço público, utilizando as obras que tinham sido expostas. Este encontro está documentado no arquivo da artista através de algumas fotografias. Por contraste, não conseguimos localizar registos fotográficos

6- Reenviamos esta ideia para a reflexão de Nelly Richard acerca do modo como a circulação intercultural de obras de arte pode ter repercussões sobre o seu funcionamento e a sua pertinência (RICHARD, 1994, p. 1013)

7- “A ideia”, escreve Macchiavello, “era motivar adultos e crianças a criar as suas próprias “palabramas” e a tomar consciência, através do processo criativo, da sua própria capacidade transformadora da realidade.” (MACCHIAVELLO, 2017, p. 72)

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.25 n.43
Jan/jun 2020
e-ISSN: 2179-8001

do workshop de arte que Vicuña leccionou no ano seguinte, a convite da comunidade indígena Guambiano, na região de Cauca, e que resultou numa exposição com curadoria, desenvolvida pela própria comunidade, no Museo de Arte Popular Colombiano.

Se, por um lado, os escassos registos destas actividades nos levam a necessitar de convocar a memória da própria artista, e eventualmente de alguns participantes — por exemplo, através de entrevistas que poderemos integrar na exposição através de registos escritos ou filmados —; por outro lado, a reactivação das “palabramas” no presente, num processo que ainda poderá ser coordenado pela própria artista, constitui uma hipótese extremamente promissora. Como descreve Macchiavello, Vicuña tinha aliás proposto ao Museo de la Universidad Nacional em Bogotá, no final dos anos 1970, a criação de um atelier aberto de “palabramas”, no qual, tomando como referência o trabalho da artista, os participantes seriam convidados a criar as suas própria “palabramas” (MACCHIAVELLO, 2017, p. 79). Embora este projecto não se tenha realizado, permanece, a nosso ver, uma proposta de enorme potencial para pensar as relações entre arte, poesia e política.

No que concerne, por fim, o vasto percurso no plano do ensino de Anna Bella Geiger, interessa-nos, em particular, o seu projecto *Circumambulatio* de 1972, tendo em conta o modo como esbateu os limites entre trabalho artístico e educativo, e como relaciona este último com uma dimensão expositiva. Desenvolvido no âmbito do programa de cursos de arte do Museo de Arte Moderna do Rio de Janeiro, num contexto político particularmente repressivo, “*Circumambulatio*” foi um projecto articulado por Geiger com um grupo de alunos e que visava explorar, colectivamente, o conceito de centro a partir de múltiplas perspectivas — geográficas, arquitectónicas, antropológicas, literárias e religiosas, entre outras. O trabalho do grupo incluía um conjunto de acções elaboradas à margem da cidade do Rio de Janeiro, mais concretamente na zona da Lagoa de Marapendi, na Barra da Tijuca. Os resultados dessas experiências colectivas foram apresentados no MAM em 1972, numa exposição que incluía fotografias, uma instalação audiovisual com som e imagens das acções realizadas, um filme Super-8, e citações de textos de autores como Jung, Klee, Platão e Eliade. Em conexão com esses elementos, o público recebia um questionário que o interpelava a exprimir a sua ideia de “centro”. Estamos assim perante um caso em que a dimensão performativa de uma prática pedagógica foi desdobrada num formato expositivo que, até certo ponto, funcionou como uma extensão do próprio projecto inicial. Ou seja, o processo pedagógico produziu uma série de registos, documentos, que permitiram a sua visibilidade, e inscrição, num espaço institucional.

Importa assinalar que, em 2019, Geiger configurou uma “remontagem” dessa experiência numa exposição organizada no MAM. Intitulada “Anna Bella Geiger — Aqui é o centro”, essa mostra foi estruturada em duas partes, incluindo uma primeira secção, que reunia um conjunto de 20 obras produzidas pela artista no início dos anos 1970, e um segundo segmento, que propunha uma “releitura” da exposição “*Cicumambulatio*” apresentada em 1972, através da apresentação de uma selecção de imagens e de textos.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.25 n.43
Jan/jun 2020
e-ISSN: 2179-8001

De algum modo, essa exposição procurou contribuir para uma reflexão sobre o percurso de Geiger, propondo o “*Cicumambulatio*” como um trabalho que determinou uma viragem no trabalho da artista, e até uma alteração de linguagem. Questionamos, contudo, até que ponto a dimensão pedagógica que determinou essa actividade teve expressão na exposição, assim como a sua vertente colaborativa e relacional. E mais, sendo justamente esse o objectivo da exposição que estamos a preparar, perguntamos que outra leitura — e montagem, e selecção de materiais — poderemos desenvolver em diálogo com os dois momentos expositivos anteriores.

Face à diversidade de questões que nos são lançadas pelas iniciativas destas artistas, e tendo em conta os diferentes documentos que delas restam, estamos actualmente a questionar de que forma poderá a nossa exposição estabelecer uma articulação, e um equilíbrio, entre uma dimensão documental e uma componente de activação das práticas pedagógicas em causa. Sabemos que estamos a tentar recuperar o irrecuperável, mas, seguindo Amelia Jones (2012), sabemos também que o que a documentação nos oferece será sempre uma experiência outra, diferenciada, que não concorre com um momento original. Assim como será uma experiência outra a eventual reactivação de alguns desses formatos — e que, em alguns casos, tanto sentido nos parece fazer, sobretudo tendo em conta o seu potencial enquanto contra-discurso, nos tempos em que vivemos.

REFERÊNCIAS

- BISHOP, Claire. *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London, New York: Verso, 2012.
- BRYAN-WILSON, Julia. “The Living Room”. In: Cecilia Vicuña: *Seehearing the Enlightened Failure*. Editado por Miguel A. López. Rotterdam: Witte de With Center for Contemporary Art, 2019, pp. 45-68.
- CAMNITZER, Luis. *Conceptualism in Latin American Art: Dialectics of Liberation*. Austin: Texas University Press, 2007.
- CAÑADA, Lucia. “Las Jornadas del Color y de la Forma” (1975-1981). El arte como praxis vital. In: *Mirtha Dermisache Porque !Yo escribo!* Editado por Agustín Pérez Rubio. Buenos Aires: Fundación Espigas - MALBA, 2017, pp. 49-63.
- CAÑADA, Lucia. “Apuntes sobre Arte y Educación. Una mirada sobre las experiencias pedagógicas impulsadas por Mirtha Dermisache: el taller de Acciones Creativas y las Jornadas del Color y de la Forma”. *Educación, Lenguaje y Sociedad*, Santa Rosa, v. XVII, n.17, pp. 1-32, dez. 2019.
- HOOKS, bell. *Teaching to Transgress. Education as a Practice of Freedom*. New York: Routledge, 1994.
- JONES, Amelia. “Temporal anxiety/‘Presence’ in Absentia: experiencing performance as documentation”. In: *Archaeologies of Presence: Art, Performance and the Persistence of Being*. Editado por Gabriella Giannachi, Nick Kaye e Michael Shanks. London: Routledge, 2012, pp. 197-221.
- LAURENSEN, Pip; VAN SAAZE, Vivian. “Collecting Performance-Based Art: New Chal-

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.25 n.43
Jan/jun 2020
e-ISSN: 2179-8001

lenges and Shifting Perspectives". In: *Performativity in the Gallery: Staging Interactive Encounters*. Editado por Outi Remes, Laura MacCulloch e Marika Leino. Bern: Peter Lang, pp. 27-41.

MACCHIAVELLO, Carla. "Resistir/existir: el ensamblaje como estrategia de resistencia en las palabrarmas de Cecilia Vicuna". *Meridional*. Revista Chilena de Estudios Latinoamericanos, (9), 2017, pp. 55-89.

O'NEILL, Paul; WILSON, Mick (eds). *Curating and the Educational Turn*. London: Open Editions / Amsterdam: De Appel, 2010.

PHELAN, Peggy. *Unmarked: The Politics of Performance*. London: Routledge, 1996.

RICHARD, Nelly. "La puesta en escena internacional del arte latinoamericano: Montaje, representación". In: *Visiones comparativas: XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte*. Mexico City: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1994, pp. 1011-1016 [ICAA-MFAH].

ROGOFF, Irit. "Turning". *e-flux journal*, n. 00, nov. 2008.

STERNFELD, Nora. "Unglamorous Tasks: What can Education Learn from its Political Traditions?". *e-flux journal*, n. 14, mar. 2010

THORNE, Sam. 2017. *School: A Recent History of Independent Art Schools*. Berlin: Stenberg Press, 2017.



Margarida Brito Alves

Professora Auxiliar no Departamento de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. É membro da Direcção e Investigadora Integrada do Instituto de História da Arte, onde coordena o Grupo de Estudos de Arte Contemporânea. É autora dos livros "A Revista Colóquio / Artes" (Lisboa: Colibri, 2007) e "O espaço na criação artística do século XX. Heterogeneidade. Tridimensionalidade. Performatividade" (Lisboa: Colibri, 2012).

Giulia Lamoni

Investigadora FCT no Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. O seu trabalho explora as articulações entre arte e feminismos em Portugal e na América Latina nas décadas de 1960 e 1970. É coordenadora do projeto de pesquisa "Artistas e educação radical na América Latina: décadas de 1960 a 1970" (financiado pela FCT / 2018-2020), no IHA/FCSH-UNL.

Como citar: ALVES, Margarida Brito; LAMONI, Giulia. Fragmentos de acções pedagógicas: arte, educação e curadoria. *Porto Arte: Revista de Artes Visuais*. Porto Alegre: PPGAV-UFRGS, jan-jun, 2020; V.25; N.43 e-ISSN 2179-8001.

DOI: <https://doi.org/10.22456/2179-8001.108107>
