

AARTE COMO ATITUDE



Entrevista de Luis Camnitzer a Cayo Honorato

Em 2006, Luis Camnitzer foi convidado para ser o curador pedagógico da 6ª Bienal do Mercosul, exposição aberta à visitação de setembro a novembro de 2007. Para tanto, concebeu um projeto de ações educativas que seria considerado a plataforma fundamental dessa edição da Bienal, inclusive, de sua diferenciação em relação ao panorama das bienais internacionais. Seu projeto “entende a arte como um processo educativo e, por consequência, a educação como uma atividade artística e transformadora”. De acordo com esse propósito, expresso na vontade de envolver o público com a exposição de forma criativa e atuante, em vez de seu consumidor passivo, inúmeras estratégias foram definidas: o aprofundamento e a ampliação do tempo de formação dos mediadores; a presença dos mediadores em escolas públicas e privadas do Rio Grande do Sul e de Santa Catarina, através de encontros de capacitação dos professores, o que também promoveu o contato dos mediadores com o público escolar, desde meses antes de a exposição ser aberta; a disposição de “estações pedagógicas”, no espaço expositivo, para

receber e dar visibilidade às sugestões e ideias do público a respeito da obra de arte, considerando-a como solução de um problema; também no espaço expositivo, a reserva de zonas de repouso e convivência, para dar à visita a sensação de passeio, além da oferta de um centro de pesquisa para consulta de materiais diversos, de ateliês para exercícios artísticos e de pequenos auditórios para encontros de vários tipos; a realização de *chats* pela Internet com artistas e curadores e de um simpósio internacional presencial, também transmitido pela Internet; além, é claro, das visitas agendadas com os mediadores – se isso for tudo.

Nesta entrevista, concedida por *e-mail*, entre 19 e 30 de outubro de 2007, Camnitzer responde em espanhol a perguntas feitas em português sobre uma possível redefinição do estatuto da mediação educacional, a relação entre a mediação e as práticas artísticas, os limites e as possibilidades dessas atividades diante da lógica corporativa e a partir de um contexto colonial, a formação do artista, entre outras questões. Ainda que ele seja uma referência incontornável, optamos por não fazer perguntas diretamente sobre o projeto pedagógico da 6ª Bienal do Mercosul, justamente, para tentar “ir mais adiante”.

I. Cayo Honorato: As recentes edições de pelo menos três importantes exposições de arte contemporânea (6ª Bienal do Mercosul, Documenta 12 e Manifesta 6) parecem sinalizar uma redefinição do estatuto da mediação educacional nestas situações. Nelas, a mediação integra o projeto curatorial desde o seu início, portanto, não mais como um serviço posteriormente agregado à concepção da exposição, tornando-se, em um ou outro caso e de certa maneira, o próprio projeto curatorial. Qual seria o sentido dessa mudança?

Luis Camnitzer: No he visto Documenta y Manifesta nunca llegó a hacerse. Entiendo que Manifesta era un proyecto pedagógico, pero limitado a algunos invitados para discutir problemas de arte y de educación de arte. Creo que la Bienal de Mercosur fue más allá. La Bienal trató de sacar la institución de ser un vehículo para mostrar fetiches y para convertirse en un lugar de comunicación interactiva con los artistas y de formación creativa – no de consumo – del público. Para esto hay que diseñar la Bienal con este propósito desde un inicio y no adjuntarle un proyecto educacional luego de organizada la exposición. El sentido de estos cambios es de activar al público y mostrarle que el arte es una metodología accesible que sirve para conectar ideas que no se pueden conectar en otras metodologías y que es una forma de expandir el conocimiento. El arte no es un espectáculo para estimular el consumo pasivo.

2.CH: Mais do que a promoção da mediação educacional no organograma das exposições e espaços de arte ou a proposta de outros parâmetros expográficos que deem maior visibilidade e efetividade a esse trabalho, ainda que esses fatores sejam importantes, parece-nos que essa suposta “virada educacional” tende a questionar

radicalmente o formato tradicional (*design-and-display*) das exposições de arte ou mesmo a produção de arte para exposições. Como você avalia essa possibilidade?

LC: Justamente, cuando acepté el trabajo expliqué que solamente me interesaba si la Bienal se convertía en un instituto pedagógico permanente el cual cada dos años hace una muestra de arte de acuerdo a las necesidades pedagógicas identificadas por el instituto. Es un modelo radicalmente distinto al modelo tradicional que consiste en la muestra de productos cerrados en si mismos y comerciables. Creo que no hay que hacer arte para las exposiciones sino para el público que va a las exposiciones. En el mercado actual tendemos, como artistas, a dialogar con el espacio de la exposición, y no con la gente.

3.CH: Além disso, essa “virada educacional” nas exposições de arte corresponderia a uma mudança no influxo das práticas artísticas? Ou seja, as práticas artísticas teriam se tornado educacionais?

LC: Sería bueno que fuera así, y hay algunas producciones artísticas que se mueven en esa dirección, particularmente obras colectivas, obras hechas en equipo. Pero no creo que la producción artística hoy haya cambiado mucho. A lo mejor este nuevo modelo ayuda un poco a que se efectúe un cambio. De cualquier modo pienso que la “virada” no es conceptual, que el arte es implícitamente educacional. Creo que son solamente los artistas y los administradores del arte los que no asumimos esa responsabilidad.

4.CH: Por outro lado, você considera que esses parâmetros educacionais possam ser restritivos de um tipo de arte? É possível pensarmos na mediação como crítica da arte?

LC: No creo que sean restrictivos en la parte de creación, quizás afecten la intención de la comunicación y por lo tanto el formato (la forma de envolver la obra que es lo que superficialmente determina los aspectos estilísticos). Pero no significa que el artista limite su libertad de expresión. En cuanto a la mediación, es exactamente eso y no debiera ser una forma de crítica de arte. La mediación es como ayudarle a alguien entrar en un laberinto que no conoce y evitar que se pierda.

5.CH: Um artigo publicado na revista Frieze em setembro de 2006 mostra que, na Inglaterra, os investimentos nos programas educativos têm crescido, enquanto diminuem na aquisição de trabalhos de arte. Combinado aos acréscimos, os programas são informados pelos fins das políticas governamentais. Assim, eles se transformam em tecnologias de inclusão social, sem que a associação da arte com o privilégio sócio-econômico seja questionada, ou ainda em suplemento do currículo escolar, funcionalizando a arte no sistema econômico-produtivo e esquecendo-se dela como

maneira de se haver com os outros no mundo. Dito isso, não estariam os programas educativos se tornando a própria justificativa para o investimento nas exposições de arte? Nesse caso, quais são as implicações desse processo?

LC: Creo que esa es una posibilidad, pero que depende de la ideología que informa el proceso. En la Bienal, al menos los curadores de esta bienal en particular, nos preocupamos menos del mercado y la relación del arte con la parte de inversión económica, y más por una apertura de los procesos creativos. Generalmente se asume que hay un monopolio de la creación que está en manos de un segmento de la sociedad denominada “artistas” y apoyada por el mercado. En esta bienal tratamos de hablar de creación, más que de arte, como un proceso abierto a todos. En la sociedad capitalista es inevitable que alguien encuentre maneras de sacar provecho económico de esto. (Las compañías farmacéuticas ganan cifras incalculables aprovechando la enfermedad de la gente, pero la fabricación de medicamentos no es algo criticable). Creo que es la ideología de la bienal en conjunción a la nueva estructura lo que puede evitar que esto se comercialice. A la larga quizás el deterioro sea inevitable y entonces habrá que desarrollar un nuevo modelo.

6.CH: Os programas de mediação educacional certamente assumiram um lugar destacado na economia das exposições e dos espaços de arte, que tendem a se transformar em corpos pedagógicos ou, por vezes, assistenciais. Porém, ao mesmo tempo em que seriam justificados pela função de ampliar o uso social da produção artístico-cultural, através da partilha de um tipo de experiência que a arte promove, esses programas têm tudo pra ser um instrumento de reprodução da lógica corporativa e das exclusividades que ela determina. A par de sua possível cooptação pela lógica corporativa, como a mediação pode promover o uso efetivamente político da produção artístico-cultural?

LC: La mediación, como todas las mediaciones, afecta tanto como es afectada. Si el mediador realmente funciona como yo quiero, es decir, especula con el público sobre los orígenes y ramificaciones de la obra, creo que el proceso no puede ser cooptado por la estructura corporativa. Ese tipo de especulación va educando hacia una distancia crítica para el público y en la medida que tiene éxito, desarrolla aun más la distancia crítica del mediador. No sé si los seis meses de entrenamiento del mediador alcanzan. Este lapso de tiempo fue un paso importante ya que antes el entrenamiento se limitaba a 6 semanas. Con un período de educación aun más largo creo que los mediadores podrán estar preparados en forma profesional para esta empresa. Yo quisiera que la formación de los mediadores se extienda a todo el tiempo entre bienales, que sean formados durante casi dos años y que la Bienal se convierta en una mini-universidad. Los mediadores saldrían de ese proceso bien formados y equipados también para trabajar profesionalmente en otras situaciones del mercado artístico. Y, obviamente, además

solidificarán una posición ética que les permita funcionar en ambientes corporativos sin ser corrompidos por ellos.

7.CH: A neutralização da contradição entre a cooptação da mediação educacional e a sua efetividade política parece se evidenciar quando a mediação, a título de inclusão, somente confirma a posição de cada um dos termos que ela relaciona: de um lado, o artista que pensa e produz, e de outro, o público que assimila e consome. Como, contrariando essa neutralização, a mediação pode redistribuir essas posições muito demarcadas no sistema da produção artístico-cultural? Afinal, quando o público e o mediador são artistas, sem que a indiferença entre eles seja decretada?

LC: En la Bienal no redujimos todo el trabajo para que quede en manos del mediador. Fuimos a las escuelas y entregamos problemas creativos para los alumnos y los profesores. En la Bienal misma dimos espacios para la retroalimentación del público a través de las estaciones pedagógicas, donde el espectador puede comentar, sugerir y criticar; dimos espacios para discutir y para trabajar (lugares de reunión, aulas y talleres), y dimos espacio en las paredes para exponer sus resultados. Hemos tratado de convertir al espectador en colega del artista, y no mantenerlo en el consumo hedonístico de las obras. Todo el esfuerzo fue justamente para salir de la relación tradicional “me gusta/no me gusta” o “lo entiendo/no lo entiendo”. El mediador ayuda en este proceso estimulando la especulación. Yo les expliqué a los mediadores que no se trataba de dar conocimientos al público sino de “compartir la ignorancia e ir más allá”. El convertir al público en “colega” obviamente no significa que todo el mundo será un artista (aunque me gustaría y creo que eso es potencialmente cierto), sino que pretende que la forma de relacionarse a la obra de arte cambie de un consumo totalmente pasivo a un diálogo activo. Aun si todo el mundo llegara a ser artista, siempre sobresaldrán algunos como mejores voceros de la comunidad y como contribuyentes de ideas e imágenes que enriquezcan a la comunidad en forma más pronunciada que otros.

8.CH: Muito se reclama da falta de acesso aos bens culturais. Você disse, em um dos chats promovidos pela Bienal do Mercosul, que é preciso encontrar mecanismos que nos liberem da presença física da arte como coisas que se acumulam nos centros imperiais, de modo que a experiência da arte seja menos dependente desse monopólio. Você pensa que o trabalho de mediação educacional possa relativizar a arte identificada a coisas ou objetos? De que outra forma a arte poderia se presentificar ao público?

LC: La mejor solución a este problema es crear la obra propia y lograr la independencia. El monopolio de los bienes culturales es utilizado en forma clasista y colonialista. El original se puede ver si se tiene el dinero para viajar. La copia se ve como un paradigma entregado por el centro hegemónico. Eso no quiere decir que hay que ignorar esa producción, negarla o disminuirla. Quiere decir solamente que hay que

observarla contextualizada, analizada en términos de lo que significa como síntoma de la distribución de poder, y utilizada como un depósito de recursos donde algunos de ellos pueden ser muy útiles para la tarea cultural local. Estos bienes culturales, como la mayor parte de la información global, fluye unidireccionalmente, del centro hegemónico a la periferia. Este concepto de centro/periferia ya no es necesariamente geográfico sino infográfico y en el momento representa el flujo financiero. El trabajo de mediación puede ayudar a contextualizar obras que se presentan como objetos y a ayudar al público a identificar los mecanismos cognitivos que pueden ser útiles para introducir una energía creativa en todas las actividades que desarrollen, no solamente las que se llaman “arte”. El arte es una actitud, no una artesanía.

9.CH: Em seu texto de 1970, *Arte contemporânea colonial* (In: *Escritos de artistas: anos 60/70*; seleção e comentários de Glória Ferreira e Cecília Cotrim. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, p. 266-274), você aponta duas saídas para o artista da colônia, interessado em construir sua própria cultura; 1. não produzir produtos culturais, mas informar acerca das condições para uma cultura, e 2. afetar estruturas culturais por meio de estruturas sociais e políticas, aplicando a mesma criatividade normalmente usada para a arte. Em qual dessas posições o curador pedagógico Luis Camnitzer trabalha como artista? Depois de quase 40 anos, qual é a vigência daquelas posições?

LC: Cuand escribí eso, en 1969, pensaba mucho en los aspectos creativos inusuales que tenía la guerrilla uruguaya representada por los Tupamaros (era una época de guerrilla no-violenta y radicalmente opuesta a la guerrilla propuesta por Marighela). Pienso que los principios se mantienen culturalmente (fuera del ámbito de la guerrilla). En mis actividades no diferencio entre mi “arte”, mis escritos, mi actividad de profesor, o mi actividad curatorial. Son todos distintos medios aplicados a proyectos concretos. En lugar de limitarme a elegir entre pintura, escultura e instalaciones, amplíé el repertorio para incluir todo y poder elegir los medios necesarios para un proyecto en particular. Entonces la pregunta se refiere a como elijo los proyectos, y los proyectos los sigo eligiendo en base a esos dos puntos. Sigo creyendo que hay que informar sobre las condiciones para una cultura y atacar aquellas que son obstáculos (como lo es la colonización), y afectar las estructuras poéticas y sociales creativamente. En ese sentido la curadoría pedagógica es una actividad artística para mí. Pero es una actividad artística que no se relaciona a mi ego expresivo sino a mi responsabilidad como ciudadano, como miembro de una comunidad social.

10.CH: Ainda no texto *Arte contemporânea colonial*, você se refere a um processo de transculturalização, expresso na vontade da colônia de ser metrópole, na identificação pela colônia com os hábitos metropolitanos, certamente, incentivadas pela disseminação de uma “cultura” imperialista – talvez pudéssemos nos referir ao desenvolvimento

desse processo como globalização. Se o trabalho da mediação educacional se constitui num tipo de tradução cultural, entre a arte e o público, como ele é afetado por aquele processo? Como saber se o artista e o público partilham uma finalidade ou um motivo comum?

LC: El uso de la palabra “globalización” pretende hacer que la palabra “imperialismo” sea anacrónica, pero en realidad globalización es un eufemismo para imperialismo. Mientras que la globalización sea solamente un flujo financiero por un lado y una difusión de información que solamente ocurre en una dirección por otro, seguimos en medio de una situación imperialista. Quizás los imperios se turnen o hagan coaliciones, pero siempre queda una periferia oprimida. El día que los flujos sean multidireccionales y sin preferencias, ahí tendremos globalización en el buen sentido de la palabra. Si aceptamos la palabra acríticamente, lo único que hacemos es bajar nuestras defensas. Entonces, la colonización cultural sigue igual que antes y se disfraza en la declaración que el arte es un lenguaje internacional y completamente inteligible en cualquier lado. Yo no creo en un idioma común internacional sino en dialectos locales, que parcialmente se entienden en todos lados, pero no completamente. Sin embargo, esos dialectos pueden estar motivados por problemas que afectan a gente en localidades distintas. Estos problemas más generales son cuestionamientos filosóficos, existenciales o sociales de carácter más general y no dependientes de una localidad. Es en desbrozar estas cosas donde el mediador es importante para evitar las lecturas equivocadas. Pero esas lecturas no se afectan por un acuerdo o desacuerdo entre público y artista. Aunque existan discrepancias ideológicas puede haber una comprensión, y ésta ayuda a fijar las posiciones.

II.CH: A situação existencial contemporânea parece determinada pela insegurança, instabilidade e impermanência, pelo esvaziamento da experiência do tempo, abstração de sua qualidade instituinte e, por extensão, pelo desligamento entre o sujeito e as suas capacidades, entre o sujeito e a alteridade que lhe constitui. Imersa nessa situação, ao mesmo tempo em que procura se haver com a incerteza a respeito de uma finalidade partilhada, a mediação educacional se conforma às urgências da realidade. Se as metas de crescimento das instituições estão postas, não há tempo de questionar seus fundamentos. Para serem competentes, os educadores se apressam em dominar conteúdos transmissíveis e aplicar métodos adequados. Quais as chances de a mediação resistir a essa situação?

LC: Una de las funciones del arte, más allá de expandir el conocimiento colectivo y ayudar a desentrañar la realidad, es la de crear una iconografía que sirva de referencia cultural, que funcione como un ancla perceptual para la comunidad. Es allí donde mucho del arte producido no funciona porque se adapta más a las presiones del mercado (que usurpa las presiones que debiera estar ejerciendo el proceso cultural) y por lo tanto va

creando y acentuando el proceso de enajenación que describes en la pregunta. Creo que en esto el término “calidad” es secundario ya que es un concepto confuso que muchas veces se desvía exageradamente hacia la habilidad artesanal. No creo que el mediador pueda o deba entrar en una crítica general de la situación artística. Esa crítica muchas veces se referiría a problemas de clase social ajena al público y requeriría una discusión compleja de temas de cultura y de estructura social que condicionan al arte. Si el mediador comienza a entrar en esos temas, nunca llegará a discutir la obra de arte. Me parece importante que el mediador tenga conciencia de la situación y que esa conciencia informe su discusión con el público al darle esto un cariz determinado a lo que va comunicando. El otro problema, aunque importante, escapa no solamente del tiempo disponible sino también de la función (así como el mediador tampoco está para suplir información general que debiera ser impartida en el salón de clase por el profesor correspondiente). Sin embargo, los temas que tocas en la pregunta debieran ser importantes para el curador general que diseña la bienal y que escoge artistas y obras. En ese sentido, la selección de obras ya debiera tener un perfil crítico visible en la presentación de la muestra. Si esta posición está presente en la exposición, el mediador puede apoyarse en estos problemas con una mayor facilidad y hacer un uso más eficiente del tiempo. Claro que siempre permanecerá el impedimento de la disponibilidad de tiempo. Yo estoy acostumbrado al proceso socrático de discusión individual con tiempo ilimitado. Es el proceso pedagógico más efectivo. Pero en una bienal que a veces tiene 9000 visitantes por día esto es un método completamente imposible.

I2.CH: Parece-nos que as relações entre a arte e a educação nas escolas têm sido desenvolvidas sob o registro do *ensino de artes*, sem talvez levar em conta a *formação do artista*. Sendo assim, as escolas formam no máximo o conhecedor de arte, mas não o artista. Caso isto fosse possível, como formar o artista? Em que consiste a formação de um artista contemporâneo de si mesmo no mundo? A quantas anda seu plano de estudos ou como se expressa sua atitude pedagógica a esse respeito?

LC: En el momento hay una confusión entre arte y artesanía. Se cree que si se enseña a pintar se está enseñando arte y que si se pinta bien se está haciendo buen arte. El artista se forma preparándolo para conectar ideas y cosas que los comportamientos funcionales dictados por la sociedad para su buen funcionamiento (las convenciones) no permiten hacer naturalmente. En ese sentido se debiera estar enseñado la subversión (subvertir las convenciones, por lo menos como un desafío) y no la aceptación. Es allí donde la formulación de problemas y de intenciones, y luego la especulación sobre estrategias e implementaciones, es importante. Con esto en su lugar, se necesitan medios apropiados para formalizar la empresa propuesta. Es en este punto que entran las artesanías, siempre al servicio de la solución del problema. La apreciación correcta de las obras de arte de los otros no se basa en el gusto sino en relacionar el producto con

el problema propuesto. Las preguntas son si el problema propuesto es interesante y contribuye al conocimiento, si la solución (la obra) es la mejor solución a ese problema, y luego, si la solución está ejecutada elegantemente, es decir si logra ser imprescindible. El que guste o no guste es un aspecto que se relaciona a la potencial adquisición del objeto, no a la parte cognitiva. Pero es esta parte la que importa para la formación de lo que luego incompletamente llamamos “artista” y para el desarrollo cultural. Al enfocar en el objeto y su autor estamos mirando a un individuo y no a una cultura colectivamente nuestra. Estamos definiendo al arte como si fuera una expresión individualista sin conexión con su entorno en lugar de entender el proceso subversivo, que lo es tal solamente en relación a lo que trata de contribuir y cambiar en la sociedad.



LUIS CAMNITZER

Artista, curador, teórico e professor; nascido na Alemanha, em 1937, foi criado no Uruguai, de onde é cidadão; formou-se em arquitetura e escultura no Uruguai, e estudou escultura e gravura na Alemanha; nos Estados Unidos desde 1964, Camnitzer é professor emérito da Universidade do Estado de Nova Iorque e escreve com frequência para várias publicações especializadas; desde a década de 60, participou de numerosas exposições coletivas e individuais nos Estados Unidos, na América Latina e na Europa, entre elas a 1ª Bienal do Mercosul.



CAYO HONORATO

Artista e educador; nascido em Goiânia, em 1979, e atualmente morando em São Paulo, desde 2004; é doutorando em Educação, na linha de Filosofia, pela FE/USP, com pesquisa financiada pela Fapesp a partir de novembro de 2007; mestre em Educação, na linha de Cultura e Processos Educacionais, pela FE/UFG; especialista em Arte Contemporânea e bacharel em Artes Visuais pela FAV/UFG. Foi consultor para a elaboração do Projeto Pedagógico do bacharelado em Artes Visuais, no Centro Universitário Senac (São Paulo/SP); orientador no curso de especialização à distância em Arte, Educação e Tecnologias Contemporâneas da UnB (Brasília/DF); professor substituto na FAV/UFG (Goiânia/GO).