



# Ana María Barbosa

## TRANSCRIPCIÓN-- ENTREVISTA

**Departamento de Estudios**

**Sección Observatorio Cultural**

**Consejo Nacional de la Cultura y las Artes**

Santiago de Chile 2013

## NOTA

Esta entrevista fue realizada en el mes de mayo de 2013, en Santiago de Chile.

## ¿CÓMO CITAR ESTA ENTREVISTA?

Forma general – documentos en línea.

Ana María Barbosa (2013). *Entrevista. Observatorio Cultural, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes*, Gobierno de Chile. [Extraído el día del mes de año desde fuente].

## CONTACTO

observatoriocultural@cultura.gob.cl

**Observatorio Cultural: En uno de tus artículos tú hablas de la relación entre educación artística y desarrollo de los estudiantes. Me gustaría que nos pudieras contar, desde el punto de vista lo más científico posible, ¿qué relación existe entre la importancia de la creatividad y de las artes para el pensamiento crítico de los estudiantes?**

**Ana María Barbosa:** Depende mucho de cómo se enseña el arte. El arte es muy importante para el desarrollo de la inteligencia de los niños. Se habla mucho del desarrollo de la sensibilidad, yo evité usar esta palabra en mi vocabulario, porque respeto mucho cuando un profesor de arte dice: “busco desarrollar la sensibilidad de los niños porque me baso en Merleau-Ponty o me baso en Rancière, o cualquier cosa así. ¿Cuáles son las bases que usted puede decir que el arte desarrolla la sensibilidad, si no hay un electroencefalograma de la sensibilidad? Pero cuando simplemente dice que es para el desarrollo de la sensibilidad, yo llamo a eso “la cáscara del plátano del arte educador”, porque cuando se desliza, no significa nada. Solo entiendo el desarrollo de la sensibilidad como base de la enseñanza de arte cuando viene calificado filosóficamente, cuando no, es simplemente una manera de decir del profesor que demuestra una cierta debilidad teórica. Para mí el arte desarrolla la cognición: la cognición racional, la cognición en la cual la emoción participa, también participa la afectividad.

Imagine que las artes visuales, como campo extendido también a los otros medios, como las imágenes producidas por la televisión, por el computador, los “outdoors” en la calle, los envases de los productos en los supermercados... todo esto desarrolla la percepción. La percepción es una especie de puerta de entrada para la inteligencia. Hay un autor llamado James Catterall que escribió un libro (que está en Internet), una especie de meta investigación, buscando las investigaciones que prueban que el arte desarrolla la inteligencia. Esta inteligencia medida por el test CI. Nosotros sabemos que ese test es limitado, él solo evalúa los procesos mentales racionales, no los afectivos, no los emocionales, pero hasta esos procesos mentales reducidos que son medidos por el test CI, son desarrollados por el arte.

(Ese autor) encontró muchas investigaciones y tesis probando que la música desarrolla la capacidad cognitiva que el alumno va a usar o emplear en otras disciplinas, en conocimientos de otro orden, igual en la ciencia. Él encontró unas 25 en teatro, encontró solo cinco que demuestran que las artes visuales desarrollan la cognición intelectual del niño, porque hay pocas investigaciones. Creo que nosotros necesitamos investigar más, los de las artes visuales,

debemos investigar más esta función del arte, que es importantísima. ¿Por qué? Esta gran pregunta, porqué. Él no responde a esta pregunta, pero no es difícil de entender. Primero, porque abre la percepción auditiva, gestual, visual. Después, porque especialmente en las artes visuales no hay cierto ni errado. ¿Cuál es el gran problema de la escuela? Es lo cierto y lo errado. Primero le enseño algo, después le hago una prueba para ver si usted aprendió aquello de lo que se le enseñó.

En Artes Visuales no hay cierto ni errado. Hay más adecuado, menos adecuado. Más creativo, menos creativo. Pero no un cierto o errado. Un buen profesor sabe lidiar con esta posibilidad de que esté no tan adecuado, pero con preguntas va llevando a justificar, por ejemplo, en un cuadro aquello que el niño ha visto. El niño ve un cuadro con una linda mariposa y dice “esto es pan con miel”.

(Profesor) ¿Por qué usted dice que eso pan con miel?

¿A dónde está en la imagen la justificación que es pan con miel? Y se verá si el alumno mantiene esa interpretación, pero usted no puede decir que ese niño está equivocado. Él puede crear una narrativa fantástica a partir de ahí: “porque las abejas, vuelan como las mariposas” y desde allí empezará a inventar toda una historia, que es imaginación también.

La importancia de la imaginación es enorme en la infancia para mantener la capacidad creadora activa. Entonces, para mí es crucial el arte para ese desarrollo. Ya hice varias investigaciones. Una de las investigaciones, una alumna de doctorado que fue a una escuela pública, de niños pobres, le preguntó a la directora si podía trabajar con un 5º básico, que es donde se tiene a los profesores especialistas, profesores con formación específica, para las artes visuales, música, teatro. Quería trabajar con algunos niños de una clase que fuesen considerados los peores en la sala, y que ellos imaginaban que no iban a pasar de año. Le dieron cinco niños, de ellos, cuatro pasaron muy bien al final del año, pero con uno tuvieron muchas dificultades. ¿Por qué las dificultades con este niño? Porque él se había tornado un niño agresivo en la escuela. Difícilmente se sabe cómo lidiar con estas agresividades, porque no se pregunta al niño. ¿Qué pasa con él? No se va a la casa para ver qué pasa con este niño. Este niño tiene un problema muy grave. Había sido abandonado por el padre y la madre, vivía con su abuela. Su abuela murió. Él estaba solo y su reacción había sido agresividad con todos. Al final del año, ella logró que él pasara de curso. Es muy curioso que unos cuatro o cinco años después, esa profesora se encontró con el niño en la calle, quien ya era un adolescente crecido, nunca más se quedó atrás en la escuela y ya empezaba a trabajar. Él podría haber estado

completamente perdido, porque lo común es abandonar la escuela y entrar en la marginalidad cuando no se es aceptado. El niño tenía un problema de aprendizaje, porque era reprimido solamente y no se le veía como era realmente este niño.

**Observatorio Cultural: Y en ese sentido, en relación con las experiencias del aula escolar, tú hablas mucho en tu investigación de la diversidad que hay para enseñar el arte. Y dentro de eso tú has trabajado algo que se llama el enfoque triangular. ¿Nos podrías explicar de qué se trata?**

**Ana María Barbosa:** Este enfoque triangular comienza muy empíricamente, es un trabajo que tomó mucho tiempo. Comenzó cuando hice un curso para profesores, al final de la dictadura militar en Brasil, en un festival de música llamado “Festival de Campos de Jordao”, que es una “ciudad de invierno” del Estado de Sao Paulo; una ciudad donde van los ricos en el invierno, donde tienen casas de invierno, hay magníficos hoteles también. Este festival de música aún existe. Aquel año había sido el primero en que estábamos siendo gobernados por alguien elegido por la población. El primer gobierno democrático después de la dictadura. Yo participé, durante años, de grupos de proyectos “¿Qué vamos a hacer cuando salimos de la dictadura?”, no sé si en Chile hubo esto, pero en Brasil mucho. Uno de los grupos en el cual trabajaba ganó poder al tener a uno de los suyos como ministro, secretario de educación de la ciudad de Sao Paulo. Ya estábamos proyectando, a más de cuatro años, que una de las primeras cosas que haríamos era convertir a este festival en un espacio de actualización de profesores de arte de las escuelas públicas. Un festival que daba 20 o 30 buenos alumnos de música, se vio lecciones de grandes maestros internacionales.

Con el mismo dinero hicimos un festival para 500 profesores de arte de la red pública o de algunos de la red privada, porque algunos decidieron viajar a esta ciudad, se quedaban en la puerta del lugar donde debíamos estar. Cuando el gobernador entró, preguntó “¿por qué están afuera?” “porque no hay lugar”. Entonces el gobernador dijo: “que entren todos”.

Ha sido una cosa fantástica este festival porque es de todas las artes. Fue preparado muy democráticamente con una convocatoria por periódico para quien tuviera experiencia en formación de profesores de arte. Trabajamos más de seis meses antes para preparar a los profesores que irían a enseñar a los profesores. Recuerdo que el punto que realmente disparó el enfoque triangular fue cuando entré a un taller y los alumnos estaban colocando tejidos

desde el techo hasta el suelo por fuera del edificio, cubriendo todo el edificio. Yo había llevado toda una biblioteca para esta ciudad, una biblioteca de mi escuela, de la Escuela de Comunicaciones y Arte de la Universidad de Sao Paulo, entonces pregunté al profesor que daba el taller: “¿Usted recomendó que los alumnos fueran a investigar, a estudiar el artista Cristo en la biblioteca? Y él respondió: “no, porque no hay necesidad”. El tema de “no haber necesidad” fue el click. Para mí, encontrar, ver alguna cosa, a alguien que hizo una experiencia semejante, era muy necesario, porque ya tenía una estructura del propio conocimiento en arte. Saber sus precursores, era diferente el trabajo, pero había similitudes. Allí empezó la idea.

Tenemos que llevar la imagen del artista para la sala de clases, el modernismo trabajaba sólo con la expresión. Tuvimos fantásticas experiencias modernistas, de llevar al niño a expresarse, a inventar, a crear, pero estaba prohibida la imagen porque existía el miedo de la copia. Era como si fuera a enseñar a leer, prohibiendo los libros. Solo se podría leer aquello que cada uno escribiera en la sala. Entonces comencé a experimentar, a trabajar con niños con este enfoque. Tuve bastante influencia de las escuelas al aire libre de México, que existieron de 1913 a 1932, que trabajaban con la cultura mexicana. Se basaban en la expresión del niño, pero trayendo alguna cosa de la cultura mexicana para que los mexicanos empezaran a tener orgullo de su cultura, porque en México en aquel momento, antes de la Revolución Mexicana, solo se valoraba la cultura europea, el arte europeo. También tuve bastante influencia de los críticos estados ingleses. Tuve un gran compañero de trabajo, David Eastwood, de la Universidad de Liverpool, que fue uno de los mentores de esta teoría de críticos estados, la idea de ver y de hacer. De dibujar, pintar, fotografiar, hacer instalaciones, pero también de comenzar a desarrollar la capacidad crítica frente al arte.

Había en los Estados Unidos otra línea, dentro de la cosa común de la post modernidad, este era un DPI<sup>1</sup> que era disciplinario, yo siempre critiqué el DPI por ser disciplinario. Recomendaba enseñar arte, enseñando historia del arte, estética, crítica, el hacer. Tres son disciplinas, el hacer no lo es. Entonces era nuevamente disciplina, que el post modernismo intentó quebrar con estas separaciones disciplinarias.

---

<sup>1</sup> Se refiere al “Department of Public Instruction” (Departamento de Instrucción Pública) que en Estados Unidos remite al organismo de cada estado encargado de implementar la política educativa, las leyes y reglamentos relacionados a la creación y el mantenimiento de las escuelas públicas y sus programas, incluyendo los de educación artística. (<http://www.ncpublicschools.org/curriculum/artsed/> y <http://www.dpi.state.nd.us/dept/about.shtm>, como ejemplos)

Salí de ese festival absolutamente convencida y tuve posibilidades de experimentar. Hice la investigación en tres líneas. Inmediatamente había sido invitada para dirigir el Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Sao Paulo, que es un museo muy interesante, un museo principalmente de código europeo y ni siquiera había artistas americanos en ese momento. Es un museo que tiene la colección de los primeros premios de las Bienales de Sao Paulo hasta los años '70 y pocos, y tenía colección del creador de la Bienal de Sao Paulo, Ciccillo Matarazzo. Es una gran colección. Comenzamos a experimentar en el ámbito del museo, con todas las clases sociales. Primero con los guardias del museo, luego con la gente del aseo del museo, con niños de todas las clases sociales. Niños de escuelas públicas, privadas, etc. Después Paulo Freire se convirtió (yo fui alumna de Paulo Freire, en Recife, con 17 años, teníamos una relación fantástica. Él fue mi profesor, yo fui profesora de su hija. Su hija fue profesora de mi hija y mi hija fue profesora de su nieta. Una relación familiar pedagógica). Comencé a experimentar con la Secretaría de Educación del Municipio de Sao Paulo, allí realmente me convencí, porque yo coordiné el equipo de artes, no solo visuales, que estudiaban y experimentaban nuevo currículum con Paulo Freire. Él había estado sólo dos años, pero la persona que lo sustituyó siguió las mismas líneas. Fueron cuatro años de investigación acerca del enfoque triangular para llegar a la conclusión de que realmente, que era más productivo, desde el punto de vista social y cognitivo, era el hacer y el ver, interrelacionado con la interpretación y con la imaginación. Hay un teórico que dice muy bien que a través de la imaginación nosotros descubrimos lo que no hay en la realidad, es la contextualización. La contextualización ha sido, bien específicamente un caso brasileño de la post modernidad en la enseñanza del arte. La contextualización es la apertura y puede ser histórica, antropológica, sociológica, en fin, ecológica, trabajamos mucho con la ecología también con la contextualización ecológica, puede ser una contextualización interior también. Puede ser lo que pide la obra, que está siendo vista para ser interpretada, y también es una apertura para la interdisciplinariedad porque allí todo se puede buscar. Cualquier otra disciplina, cualquier otro abordaje para ser trabajada.

**Observatorio Cultural: ¿Lo puede integrar, sobre todo con el libro “Art Quality and Learning” de David Atkinson?**

**Ana María Barbosa:** No, pienso que no porque esto es muy anterior.

**Observatorio Cultural:** Él hace un análisis que a mí me parece muy interesante en el sentido de que no hay una relación clara entre lo que produce el arte contemporáneo y lo que se enseña en las escuelas. En el sentido de que al comparar, en el fondo, ambas prácticas, el arte de hoy cuestiona la relación entre sujeto y objeto, las relaciones sociales. O sea, la obra contemporánea de hoy ha dado pasos más críticos en relación a la modernidad. ¿Por qué cuando la misma educación artística ingresa al aula y al currículum no puede incorporar esa vanguardia que produce el arte contemporáneo?

**Ana María Barbosa:** Yo pienso que puede, pero nunca se hace.

**Observatorio Cultural:** ¿Usted está de acuerdo con estos dos mundos?

**Ana María Barbosa:** Hay otro escritor, que es *Arthur Eflan* que dice muy claramente que hay un arte escolar completamente separado del arte del mundo real, de los artistas. Ver un arte escolar, no sé si ustedes tienen esto aquí, más dibujar encima de lijas. Algo terrible, horrible, que hay en Brasil es hacer pequeñas bolitas de papel colorido y pegar. El alumno debe hacer el dibujo, tienen que hacer esta técnica, seguir esta técnica, y llaman de técnica, pequeñas bolitas de varios colores y tiene que llenar su dibujo con estas bolitas pegadas, plegadas. Y eso no es arte.

**Observatorio Cultural:** Quería preguntarle: ¿en estos dos mundos, en el fondo, de qué manera la educación de las artes, a través de su perspectiva del método triangular, que incluye la contextualización, el ver, el criticar? O sea, ¿de qué manera usted ve esta transformación desde lo que se va produciendo con la práctica y con las nuevas teorías y de qué manera eso se incorpora o no en el currículum? Si usted puede contar buenas experiencias y si es que no, ¿por qué es tan difícil para la institución incorporar estas formas nuevas?

**Ana María Barbosa:** Es difícil porque la forma más fácil no existe en todas las ciudades, porque para mí la forma más fácil es: si usted lleva a sus alumnos a doce exposiciones de arte contemporáneo al año a doce puntos de arte contemporáneo al año, usted tiene material para trabajar el arte contemporáneo el año entero. Trabajar el hacer. Trabajar en diferentes interpretaciones porque la interpretación tiene una importancia primordial para el desarrollo de la capacidad crítica, no sólo para el arte, para las imágenes de todas las categorías y para el mundo en que se vive también. Ahora, ¿qué tipo de interpretación? Reconocimiento de lo que está pintado, dibujado, del acontecimiento (hecho) que se está viendo. No es sólo



reconocimiento. El arte no es sólo reconocimiento, el arte es también decodificación y la decodificación es comunicación. Es también otra forma de interpretación la decodificación. La interpretación también como un arte con una forma de auto desarrollo, que es la interpretación que corresponda a la idea del concepto de arte como experiencia. Hay también la interpretación basada en la idea de que el arte es un hecho histórico, pero también un hecho social y un hecho perceptivo también. Esas tres categorías.

Creo que es muy importante justamente esto: si usted lleva a un lugar, los museos son laboratorios para el arte, para la enseñanza del arte, para el aprendizaje del arte. Acostumbro mucho a usar las dos palabras juntas: la enseñanza y el aprendizaje; porque como decía la Bauhaus: “usted ciertamente no enseña arte, usted presenta arte, estimula para que ellos aprendan arte”. De aprender, se aprende... Se aprende especialmente en la experiencia de ver y de hacer, de configurar en qué tipo de contexto está inferido en lo que se hace y en lo que se ve, también. Para mí es tan importante, para la enseñanza del arte, los museos como laboratorios, como la química necesita de laboratorios, el arte necesita del museo como laboratorio; ello es fundamental. Pero hay ciudades que no tienen museos, ni galerías de arte, ni nada. Yo he visto experiencias magníficas de ciudades que no tienen museos, pero donde las galerías aceptan relacionarse con las escuelas y tengo experiencias también de escuelas en ciudades que no tienen museos ni galerías de arte y que ellos crean su propia galería. Ello es fantástico también.

La tendencia de esas galerías es más la disposición de reproducción, como es difícil conseguir arte original en una pequeña ciudad, la tendencia de la reproducción es modernista y no post modernista y no contemporánea, pero hay experiencia magníficas. Por ejemplo: hay un barco por el río San Francisco en Brasil, con obras de arte principalmente populares. Esto es el proyecto de una galería de arte de una ciudad muy pobre en Brasil, es la capital más pobre de Brasil, que es Maceió, uno de los lugares más violentos de Brasil, donde los maridos golpean a las mujeres y son bien vistos, no son presos ni nada. Es un lugar difícil, entonces una pareja que son artistas contemporáneos hicieron una galería de arte popular, una de las mejores de Brasil y crearon este proyecto: un barco que viaja por el río a pequeñas ciudades. Hacen unas exhibiciones de arte contemporáneo, donde ahora hay varios artistas participando. Sin pagar seguro, por lo que el artista tiene que pensar que su obra puede ser efímera cuando se expone allá en el río, en contacto con los productores de arte de la ciudad, ellos han descubierto muchos artistas, dando la posibilidad de dar visibilidad a esos artistas populares. Van a las escuelas, contactan a las profesoras, hace grupos de estudios con las profesoras, trabajan con

los niños, trabajan en la calle también. Es un trabajo... paso varios días... La primera experiencia fue con el dinero en sus bolsillos, ahora no, ahora hay un banco que está financiando. Esta es una experiencia notable para una ciudad que nunca oyó hablar de colección de arte. Hay muchos productores de arte que venden afuera, hay un comercio de arte popular en Brasil increíble entre Alemania y del nordeste de Brasil, Paraíba, Recife, del nordeste del Brasil, no van al sur de Brasil porque la hegemonía, el colonialismo del sur de Brasil en general a todo el resto del país es enorme. El eje Río-Sao Paulo y ahora el eje Porto Alegre-Minas Gerais, son los ejes dominantes, pero esos artistas se están dirigiendo directo a Alemania ahora. Hay compradores, hay distribuidores en Alemania para su trabajo.

**Observatorio Cultural: En su opinión, ese barco en el río San Francisco como intervención, ¿qué es lo más importante que está haciendo? Desde el punto de vista de la educación artística.**

**Ana María Barbosa:** Primero está haciendo con que los productores locales (eso también es educación), los productores locales se reconozcan ganen visibilidad fuera de esa pequeña ciudad. No tenían visibilidad ni siquiera en su pequeña ciudad. Ganen visibilidad en su Estado y en el país. Segundo, que los niños aprendan que hay producción cultural en su ciudad. Es por eso que pienso que el contexto es tan importante. ¿Cuál es el contexto de ellos? Aquello es su contexto. Entonces, es importante primero que se haga un refuerzo de ego cultural. Primero usted debe conocer su cultura y saber valorarla, y después aventurarse a las otras culturas para no ser fácilmente colonizado por las otras culturas. Para saber escoger, para saber criticar, para saber posicionarse. Eso que de cultura de código alto que es importantísima para todas las clases sociales, ¿por qué?, porque es la cultura del poder. Y sin conocer la cultura del poder usted no llega al poder. Usted necesita tener su ego cultural reforzado para llegar a esa cultura y no ser fácilmente convencido, como se dice en religión, convertido. Adherirse a la cultura del otro, por más importante que sea, por más valorada por el capitalismo. La cultura del otro adherida a su propia cultura sin haber enlace, sin haber relaciones, ningún entendimiento en conjunto de estas dos culturas, otros entendimientos. Por eso que soy muy crítica de la educación y los museos, por eso, porque en general –en general- hay experiencias fantásticas, pero en general es un proceso de convencimiento acerca de la cultura de código alto para todos. Vean como esto es lindo, importante, bla bla bla, fue escogido por una élite, es mantenido por una élite. Todas las clases sociales tienen que aceptar como una verdad estética. Creo que la contextualización va ahí también, en la dirección del refuerzo del ego

cultural, para que usted con su ego cultural construido vaya a otras culturas. Yo soy muy defensora de la interculturalidad. La interrelación entre culturas.

**Observatorio Cultural: Antes de entrar al tema la multiculturalidad y la noción de identidad que hay en Brasil, si nos puede hacer un resumen, sobre todo de ese análisis tan interesante que usted hace de la evolución de la noción de la creatividad. Si puede hacer esa línea histórica y que hemos llegado a esta como noción que se relaciona con la innovación, la economía. Si puede hacer esa historia.**

**Ana María Barbosa:** Eso estoy intentando, buscando inclusive artículos interesantes que hablen de creatividad hoy. Curiosamente hay un retorno enorme a la creatividad, en todas las áreas. Hasta los años '80, '70 más o menos, se hablaba mucho de la creatividad. Después de eso la palabra se quedó tan agotada que se empezó a hablar de innovación para sustituir la palabra. Hoy se vuelve a hablar de creatividad con intensidad. Pero, la creatividad modernista era una creatividad muy envasada en la idea de originalidad, no se percibía que la originalidad es un criterio social. Algo puede ser original aquí en Santiago y no ser original en Sao Paulo, o al contrario, algo puede ser original en París y no ser original aquí, por ejemplo. La otra cosa es la influencia, producción de diferentes respuestas para un mismo problema. Es otra cosa muy valorada en el modernismo, la idea de la cantidad siempre tiene cualidad. El post modernismo valora principalmente la elaboración, reelaboración, desconstrucción, reconstrucción, por ejemplo, tomar algo ya hecho por alguien y usted lo modifica críticamente aquello. Lo vi ahora en la exposición de Medine, muy interesante. Una exposición pequeña pero muy buena de Medine, grupos de designers, estudios de designers de aquí de Chile respondiendo a la obra de Medine. Tomando la obra de Medine como una situación y elaborando su propia obra. El postmodernismo no valorizó mucho esto, principalmente por causa de lo social. Se descubrió por algunas investigaciones, algunas de ellas en Nueva York que el adolescente infractor, el adolescente que estaba encarcelado por alguna infracción, tenía mucha dificultad para elaborar su medio ambiente, cambiar algo para sentirse mejor, para que tuviera mejor calidad de vida, que es algo que los africanos tienen en alta capacidad, la capacidad de transformación. Yo recolecté varias imágenes de espacios terribles, simplemente pequeñas cajas, prácticamente. Algo fantástico fue que él cubrió toda la pared colgando embalajes de productos comestibles, de comida. La pared quedó lindísima, probablemente él está mejorando su calidad de vida, para sentirse mejor en su hogar. Esta capacidad de transformar algo. Los Estados Unidos siempre le dieron un enorme énfasis a la

educación. Hay museos que comenzaron con la educación para después construirse un acervo cultural, el Museo de Cleveland es más o menos eso. El MoMa estuvo durante muchos años en el liderazgo de la educación modernista en todo el mundo. John Dewey decía: “cómo ustedes quieren que las personas que viven en los lugares miserables, puedan contactar, empatizar, fluir, con el arte que usted está mostrando en un museo limpio, claro, blanco”. El cubo blanco. Es verdad, esta creatividad de hoy tiene la transformación, la elaboración y la reelaboración como un factor importantísimo. Lo otro es la flexibilidad, para el bien y para el mal. Flexibilidad, porque hoy no hay más empleo, hay trabajo. Dicen que es importante desarrollar esta operación mental envuelta en la creatividad para que las personas sean capaces de cambiar de trabajo con facilidad. Deje de ser empleado, para ser operador de cámara, deja de ser operador de cámara... para ser... no sé más que pensar. Cosas de ese tipo.

Desde el punto de vista del objeto, también es muy interesante, flexibilidad es cambiar de categoría de pensar. Estamos pensando en una categoría y es obligado a cambiar: pensar en botones y luego en fogatas, en pinceles, cambiar de categoría de objeto. Hay técnicas de entrenamientos, que para mí no son muy interesantes, son un mero entrenamientos esas técnicas, que hacen que usted cambie de categoría completamente diferente, de un objeto para otro.

**Observatorio Cultural: ¿En qué lugar en esta transformación, valga la redundancia, de la idea de creatividad ocupa la economía? La idea de economía cultural, de economía creativa, ¿qué opinión le parece?**

**Ana María Barbosa:** Creo que todo lo que se relaciona con el desarrollo con la idea de creatividad es interesante. Vamos a intentar que las personas son capaces de desarrollar posiciones ligadas a su propia creación. Esto es interesante, pero al otro lado piense que esto está siendo desarrollado por los gobiernos. El gobierno de Brasil, por ejemplo, está dando muchas becas para industria creativa. Al inicio sacaron al arte de esta categoría, después los estudiantes de arte comenzaron a decir ¿dónde estamos nosotros? Antes no nos daban becas porque se las daban a la ciencia. Ahora reconocen a la industria creativa, pero nos sacan de este medio también. Entonces ahora también están siendo aceptadas propuestas desde el arte también. Hay una cierta maldad en ello, vamos a darle la posibilidad para que cada uno pueda desarrollar para que cada uno cree su propio negocio, que cada uno pueda encontrar su trabajo, producir su propio trabajo, lo que es en general el sueño de todos. Si a usted le va mal,

es su culpa, no del gobierno porque el gobierno hizo lo posible para ello. Para mí, eso es un cuchillo de dos hojas. Por otro lado, también hay una posibilidad de excusa de la economía, porque cuando la economía le va mal es porque usted no fue capaz de saber manejar su propio proceso creador, su propio negocio creador.

**Observatorio Cultural: En un artículo usted menciona la importancia de la identidad cultural en el proceso de la independencia en el tercer mundo. Me gustaría, para nosotros los chilenos, no sé si lo comparte Simón o Natalia, siempre nos ha sorprendido el nacionalismo brasileño, de qué manera fortalecen su propia cultura. Me gustaría preguntarle, en el fondo, ¿qué es lo que usted piensa, de qué manera, ese proceso de identidad cultural se ve afectado por la globalización? Y de qué manera, desde Brasil, se ha logrado un balance un poco entre en esta como antropofagia, en que se toman las cosas pero se reelaboran desde la propia identidad? Si puede desarrollar un poco esto.**

**Ana María Barbosa:** Fue muy curioso allá. Tuvimos un movimiento muy interesante al inicio siglo XX de nacionalismo. Un nacionalismo, que llamaría de nacionalismo salvaje, porque los intelectuales tomaban los modelos de Europa, pero los transformaban. Los contenidos eran contenidos locales. Por ejemplo: encima del dibujo, había un profesor que se transformó en Brasil muy importante en ese momento, en los años 20, que estudió en la Francia, que estaba dominada por el modelo Art Noveau. Al llegar a Brasil, la primera cosa que hizo fue luchar contra la copia de modelos extranjeros, porque en las escuelas solo se copiaba modelos extranjeros, luchar contra la copia y utilizar temas de fauna y flora brasileños. Empezar a estilizar las flores brasileñas, las hojas, los animales, etc. Esto se llamaba de nacionalismo salvaje, ello se perdió en la primera dictadura de Estado, donde de nuevo hay rechazo contra el nacionalismo, porque era el discurso de la dictadura el nacionalismo. Entonces había un rechazo. Cuando se sale de la dictadura, en el fin de la década de los '40, los intelectuales estaban todos muy formados contra el nacionalismo, porque era el discurso contra la dictadura. Cuando se empieza la década del '50, que fue una década muy productiva en Brasil, hasta 1964, muy productiva. Se produjo hasta una nueva capital, la música, la bossa nova, cuando comienza un nuevo espíritu: vamos a valorar lo que es nuestro, aparece la dictadura del '64, que nuevamente toma el discurso del nacionalismo como suyo. La bandera, era su bandera. El himno nacional, era su himno nacional. Entonces comenzamos a odiar a nuestra

bandera porque era el símbolo de la dictadura. Los profesores eran obligados a dibujar con sus alumnos siempre la bandera nacional. Ahora, se dibuja muy naturalmente en época de eventos internacionales, ahí hay una epidemia de banderas en las escuelas. Pero ahora es muy positivo. Creo que ahora estamos en un momento muy bueno nuevamente, porque la globalización nos llevó a tener la visión de soberbios en general. Empezamos a valorar el pasado, nunca se valoró tanto la historia como ahora en Brasil. Los libros bestseller escritos en Brasil son libros de historia, escritos por periodistas, porque la Academia no hace libros que todos puedan entender. Entonces que hacen lo periodistas, toman las investigaciones académicas y las ponen en un lenguaje que todos podamos entender. Últimamente, los tres libros que están dominando el mercado son libros de historia y producidos por periodistas. Entonces ello es muy positivo. Pienso que con la comunicación internacional ganamos mucho, con la globalización ganamos mucho desde el punto de vista de la comunicación internacional. Salimos del encierro aquel en que fuimos relegados por muchos años, durante los veinte años de dictadura fuimos relegados internacionalmente. Entonces, la globalización nos llevó a una comunicación y empezamos a valorizar nuestra historia, a la artesanía – es impresionante-, inclusive las tendencias de moda recuperaron la artesanía para la industria. Pienso que ello es muy positivo. Entonces, es un proceso de identidad y alteridad al mismo tiempo. La alteridad de comunicación, de interrelacionarse. Pienso que la idea de antropofagia de Andrade, y de todo su grupo, es una utopía. Aunque yo continúo a favor de las utopías. No hay post modernismo que me convenza de que la utopía murió. Cambió. Antes la utopía cargaba la idea de esperanza que aquello se realizara. Ahora, para mí, la utopía es un ejercicio de imaginación.

**Observatorio Cultural: En Chile, en una charla una vez escuché que la educación artística podía ser el espacio donde se pudiera atacar mejor la desigualdad. O sea, están los colegios, muy diferentes, en donde hay que pagar por educación de calidad y emerge un discurso en que el arte, la educación, puede ser una brecha para reducir la desigualdad, que es en esos colegios donde la calidad no es similar a los colegios privados donde se paga por la calidad. ¿Está de acuerdo con eso?**

**Ana María Barbosa:** Totalmente de acuerdo. Inclusive hay una razón biológica para decir que el arte es más democrático. Un conocimiento más democrático es el arte, porque exige un CI menor. Para desarrollar su capacidad creadora en ciencias, usted debe tener un CI alto, para usted desarrollar su capacidad creadora a través del arte no es necesario un CI muy alto. Eso fue investigaciones de los años '60. Yo dije esto una vez y los artistas se pusieron furiosos

conmigo: “¡está diciendo que somos burros!”, pero las personas que tienen reducida su inteligencia, que es la capacidad racional. Si usted come mal, usted tiene su capacidad intelectual racional reducida, algo que está probado. Los niños que comen mal, que comen sólo carbohidratos, por ejemplo, no tienen tan avanzadas sus capacidades mentales. Pero, no se necesita un CI alto para usar el arte como manera de producción de esta propia capacidad y, también, de las relaciones sociales de la persona. Ahora volviendo a su pregunta, se usa ese click de la “democracia biológica”, vamos decir, realmente hay una posibilidad demostrada por ONGs. No sé cómo es acá, pero en Brasil, no hay ONG exitosa, ni en la reconstrucción social ni del niño y del adolescente que no use al arte, todas las que son exitosas usan el arte, mucho más que el deporte, porque el deporte –hay unas que son sólo de deporte- pero es curioso que esas también están empezando a trabajar con el arte, porque el deporte desarrolla mucho la competición, hay este empecinamiento de la competición, cada uno está queriendo ser el nuevo Pelé. Ese lado muy competitivo del deporte tiene que ser contrabalanceado con el lado no competitivo del arte, en que cada uno hace como puede. Esa línea del post modernismo es especial, quiero decir, contempla el hacer, contempla el pensar, el hablar sobre arte... Donde existe más talento, existe y talento es una mezcla de muchas cosas. Es una mezcla genética, una mezcla de genes, del medio social donde usted vive y principalmente un problema de deseo. Esas tres cosas juntas, para mí, constituyen el talento: genes, medio social y deseo. Su padre pudo haber sido un gran artista, usted vive en medio de artistas y usted no tiene el deseo de ser artista, mata los otros dos. El talento existe, tal vez usted no tenga talento para hacer arte, pero usted tiene un talento para hablar de arte, para pensar acerca del arte, es decir, el modernismo solo privilegiaba el hacer, solo trabajaba con el hacer. Entonces aquellos que se sentían incapaces, desistían en la adolescencia. Ahora ya hay una posibilidad de continuar como intérprete del arte, como... la palabra no existe, debo encontrar la palabra que sustituya las palabras “público”, “observador”, “receptor”... todas son muy pasivas. Aun no encontré la palabra, que para mí es muy importante, esta línea es muy importante porque le da dos posibilidades al individuo, sin desarrollar el hacer.

**Observatorio Cultural: Nosotros en el departamento hicimos un estudio sobre la profesionalización de los artistas visuales en Chile y una de las cosas que aparece en ese estudio es, una de las conclusiones es que, en el fondo, nuestro país es un país que tiene muchos artistas pero tiene muy poca audiencia para esos artistas. O sea, hay una desconexión entre lo que los artistas producen en las 16 escuelas de arte que hay en**

**Chile, en relación con los gustos de la ciudadanía. Dentro de ese diagnóstico, lo que aparece es la necesidad de que tal vez no es necesario, en el fondo, tener tantos estudiantes de arte, pero sí que haya más mediadores entre el espacio del artista y los ciudadanos. Esa gama es gigante, hay educadores, gestores, empresarios, dealers, de todo. ¿Ud. está de acuerdo con ese diagnóstico a nivel global, o siguiendo esta idea de la post modernidad que ya no es solo importante el hacer, sino también el pensar o de un hacer que junte ese pensar con el hacer?**

**Ana María Barbosa:** Yo sólo no estoy de acuerdo con que una cosa sea más importante que la otra. Creo que las dos cosas son importantes. También la formación de artistas. Un país que tiene una amplia posibilidad de capacidad de formación de sus artistas, es muy importante. Porque esta cuestión del empleo, no se encuentran empleos, pero los artistas encuentran maneras de sobrevivir. Para mí es muy interesante esto, que tenga muchas escuelas de formación de artistas, pero también pienso que es muy importante también que haya la formación para el entendimiento del arte. Antiguamente se usaba mucho la palabra “receptor”, pero receptor es pasivo, para el entendimiento del arte, en fin, formación para que se busque el arte, para que dialogue con el artista. El artista necesita diálogo.

Ahora le pregunto a usted. ¿La universidad no tiene cierta culpa en esto? No sé ustedes. En Brasil es lo mismo. Creo que la universidad tiene mucha culpa, porque en Brasil hay excelentes críticos literarios, todo el mundo se considera crítico literario, todo el mundo osa ser crítico literario, criticar o leer un libro. ¿Por qué no se hace lo mismo con las artes visuales? Porque la universidad no forma el creador en literatura. Usted no va a la universidad para estudiar ser creador de literatura, para ser poeta o ensayista. Usted va para aprender literatura, lo que los otros escribieron, a ser crítico, a hacer teoría literaria, a hacer historia literaria. Entonces, usted es un buen analista de literatura, si se convierte en poeta ¡magnífico!, pero la universidad te está preparando para ser también un buen conocedor de literatura. Si fuere creador, óptimo, pero si no fuera, va a ser un buen comunicador, alguien que se va a interrelacionar con la literatura. En artes visuales, se va a la escuela para ser artista, son los talleres los que dominan. Historia del arte, muchas veces es pura historia light: “esto es una arquitectura gótica, vean cómo va para arriba, arquitectura románica, vean como es maternal”. Ese es el problema. Los currículums tienen muy poca oportunidad de discusión del arte. Se escribe poco de arte. Sólo si está mucho tiempo en la universidad, en un doctorado, se exige más que se escriba sobre arte. Pero si se escribe sobre historia del arte como trabajo de fin de año, para la nota de fin de semestre, pero no hay hábito de escribir. En la literatura es



diferente. Creo que el camino de la enseñanza universitaria de las dos áreas es muy diferente. Es mucho más receptiva la literatura de lo que las artes visuales. Es una pena. Hoy fui al Gam a una exposición magnífica, me encantó porque estaba sola, ¡ah que maravilla!, pero estaba sola.

**Observatorio Cultural:** Es súper importante lo que tú comentaste al comenzar la entrevista en relación a que es lo que queremos lograr con la educación artística, si queremos promover una mayor sensibilidad en las personas o si queremos mayores niveles de cognición. Esa es una discusión importante sobre todo para nosotros que trabajamos en el Consejo de la Cultura, porque tenemos que tener claridad sobre lo que queremos lograr, y por lo mismo, desarrollar mecanismos para poder conocer el impacto que pueda tener la educación artística en la población nacional, desde un punto de vista de política pública. Y nos hemos dado cuenta, también, lo comprobamos con tu comentario que no existe mucha investigación relativa a establecer ese impacto de las artes visuales. Eso me lleva a otro tema, que tiene que ver un poco con la gran desigualdad que tiene algunos países latinoamericanos como Chile, algunas regiones de Argentina y Brasil también los índices de inflación indican una mayor desigualdad entre los ingresos de las personas y, por lo mismo, distinto nivel de acceso a la educación, a la salud, etc. Son problemas de América Latina y nosotros tenemos que enfrentarlos. Desde ese punto de vista, la duda que tengo habitualmente tiene que ver con cómo podemos aislar el efecto de la educación artística cuando vemos los resultados en distintos tipos de personas. Viendo desde un punto de vista de clase social, es decir, nosotros sabemos que en colegios de élite la gente que recibe formación artística, además se desempeña muy bien en ella. Hay una buena trasmisión de códigos interpretativos, entiende, goza el arte, pero también es capaz de tener una práctica artística propia y elaborar un discurso con ella. El problema que vemos, claro, es que en escuelas de clases sociales más bajas esto no ocurre. La impresión que tenemos es si tomásemos a un niño de una escuela de pocos recursos y lo pusiéramos en una escuela de élite, probablemente no tendría el mismo desempeño o no adquiriría los mismos códigos interpretativos del arte que tendría este niño de élite. La sospecha es que eso responde a una serie de otras variables que no están directamente relacionadas con las variables planteadas. Lo vemos con los resultados de consumo cultural en Chile, que son las investigaciones grandes que existen acá, de las pocas disponibles, que nos permiten ver, en el fondo, el comportamiento diferenciado y de

**ese punto de vista, una distribución desigual del acceso al arte en Chile. Eso probablemente tenga que ver con algunas jerarquías que se reproducen, la idea de alta cultura, que establece unas jerarquías institucionales, está asentada en la universidad y que tiene una relación muy compleja con la cultura popular. Hay una suerte de oposición también. La universidad tiene dificultades muchas veces, salvo en casos muy particulares, probablemente en los años '60, donde la universidad sí se acerca a la cultura popular y el arte como institución se acerca a la cultura popular, pero la verdad es que es muy difícil establecer con claridad esos nexos hoy. Lo que te quería preguntar es: ¿cómo ves tú las dificultades en países que tienen altos niveles de desigualdad, en todo punto de vista, desigualdad política, desigualdad económica y desigualdad social, y cómo la educación artística se ve afectada por estas desigualdades, pero, también es un instrumento para revertirlas y generar un medio de democratización?**

**Ana María Barbosa:** Para mí ese ejemplo que usted dio es muy serio. Si usted toma un niño de una población muy pobre y lo coloca en una escuela de élite no va a crecer tanto cuanto aquellos que son de élite. ¿Por qué? Primero por la situación, si él fuera aceptado es otra cosa. Es posible que él se desenvuelva tanto cuanto los de élite. El problema que hay un rechazo. Hay un programa en Brasil que lo encuentro interesante, porque ya vi buenos resultados, pero también vi malos resultados y me produce dudas. Cuando me posicioné de ese programa, a partir de algunas experiencias, el programa se llama "Pro U" (pro universidad), ¿qué significa? El gobierno paga a buenos alumnos pobres, que comprueban que vienen de familia pobre, que no pueden pagar la universidad, pero son buenos estudiantes, les paga en universidades privadas, y caras, de élite. En este momento yo enseñé en una universidad paga, que no es barata, es cara. Orienté trabajos finales de alumnos de "Pro U" y también de los que no lo son. Quedé fascinada con unos alumnos "pro U", aquellos pobres, aquellos buenos alumnos también en la universidad. Conseguí que se abrieran conmigo y me dijeron: "somos buenos alumnos pero existe mucha rabia de la no aceptación que tenemos de parte de los otros". Ellos no son aceptados por los de élite, no son invitados a las fiestas que ellos hacen, etc., pero ellos proyectan esa inferioridad como un arma para luchar más, pero eso depende del grupo. Depende del grupo y depende del individuo, porque ya vi a una alumna buena del "pro U", de esta universidad, una de las pocas chicas negras de la universidad, una muy buena alumna, desistir. No sé por qué, no tuve la oportunidad de hablar con ella y me quedé impactada cuando me dijeron que ella había desistido. Uno de ellos, que es fantástico, creo un blog grafitero, de grafiti, para los alumnos de élite. Hoy es profesor y él hace enormes sacrificios

para juntar el dinero para pagar un autobús para traer a sus alumnos de la periferia para ver, no museos, para ver las calles famosas de grafitis de Sao Paulo. La opción de él fue por el arte de la calle. Y con eso que él trabaja con los alumnos. Y en el blog se puede ver como los alumnos participan, como se impactan con aquello, como son estimulados, etc. Pero no es a museos donde él los lleva. Él tomo una opción de identidad.

Ese programa me hace pensar mucho. He visto más éxitos que fracasos, pero son adultos, no son niños. Son jóvenes de 17-18 años. Ya tiene como protegerse, porque el rechazo para un niño es un mucho más terrible, un niño no tiene elementos para autoprotgerse del rechazo. Estados Unidos probó tomar niños de una comunidad negra y llevar para una comunidad blanca y fue una tragedia.

Ahora, pienso que sí el arte, depende de qué arte. Todo depende mucho de la ideología también de los profesores. Los profesores que no saben leer el medio ambiente. Tuve un ejemplo con una alumna que llegó un día a la clase muy alterada: "¡al pobre no le gusta el arte!"

- ¿Por qué dice que el pobre no gusta del arte?

- No consigo, en una clase para adultos (son programas de educación de adultos que la Secretaría de Educación da).

- Pero, ¿qué es lo que da en clases?

- "Yo comencé con los griegos".

- ¿Qué más?

- "También hablé de los egipcios", pero ellos no quieren hacer nada, porque consideraban que ello es cosa de niños."

- ¿Usted preguntó a ellos qué es lo que tienen en sus casas, en las paredes decorando?

- "No"

- Voy contigo a tu clase

Entonces fui allá, conversamos, había una identidad fuerte, la mayoría de ellos eran del Nordeste de Brasil. Fui preguntando sobre sus experiencias. Uno de ellos hacía tallado con su tío en el Nordeste, eso era lo que hacía su tío para vivir. Otro pertenecía a un grupo de danza folclórica. El otro trabajaba en una oficina gráfica. No me recuerdo de todo, pero había otras experiencias también. Todos ligados, no al arte de código alto, pero era arte. Podría ser arte

dependiendo de cómo eran los diferentes medios. Así que empezamos por ahí, con el tallador y comenzamos a hacer xilografía con él. Fue un éxito fantástico. Era algo de su propia cultura, todos ellos pues xilografía es muy común en el Nordeste de Brasil, porque en general es la capa de poesía. Se hizo artes gráficas también, usando la gráfica de donde el alumno trabajaba. Creo que, dependiendo del contexto es importantísimo, no sirve que usted tire encima alguna cosa de un contexto que está totalmente desinteresado de aquello, que tiene otros intereses. En ese sentido soy muy Freudiana. Usted tiene que dialogar con lo que el alumno trae, no pensar jamás que usted sabe más que él. En alguna cosa, cualquiera alumno suyo, va a saber alguna cosa más de lo que usted sabe. Por ejemplo, yo no sé manejar, pero soy consciente de que hay diversos saberes que debería tener y no tengo y que mis alumnos pueden tener ese saber. Ese sentido de igualdad. De verse como igual es este que los saberes son emergente. Hay momentos en que mi saber emerge, en ese momento estoy coordinando, pero hay otros momentos donde el alumno sabe más que yo, ese saber de él puede emerger y él está siendo el coordinador. Ello es muy común en que la universidad desconozca ello completamente. De que el alumno que está allí tiene ciertos saberes que el profesor no tiene.