



**Universidade do Estado do Rio de Janeiro**

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Artes

Tania Maria Casares de Queiroz

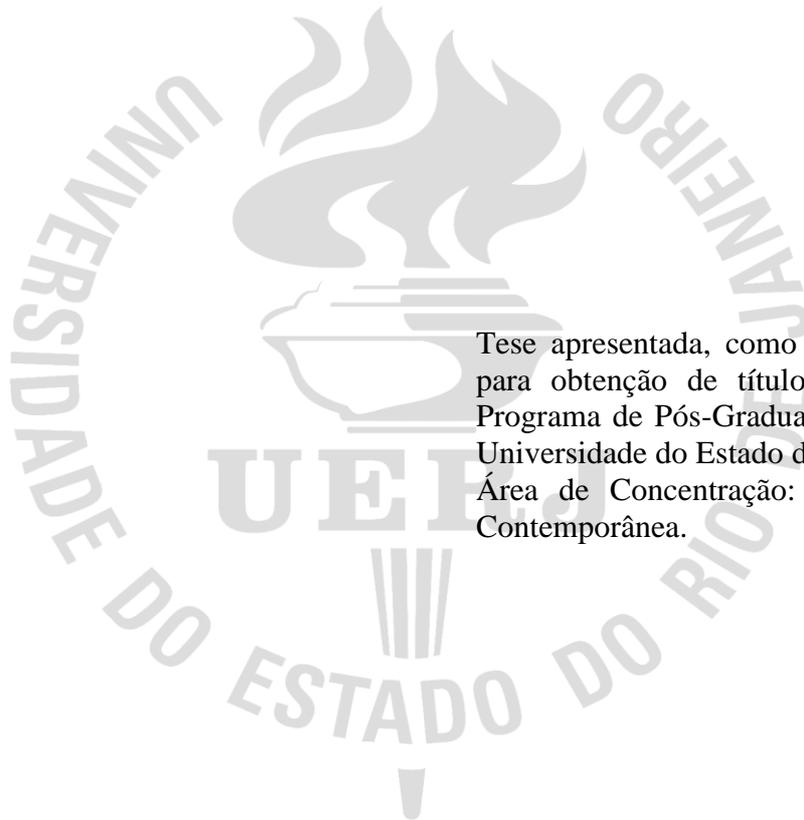
**A arte (ainda) “fraca” e a mediação como projeto político**

Rio de Janeiro

2022

Tania Maria Casares de Queiroz

**A arte (ainda) “fraca” e a mediação como projeto político**



Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção de título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de Concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Sá Barretto da Paixão

Rio de Janeiro

2022

CATALOGAÇÃO NA FONTE  
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

Q3 Queiroz, Tania Maria Casares de.  
A arte (ainda) “fraca” e a mediação como projeto político / Tania Maria Casares de Queiroz. – 2022.  
86 f.: il.

Orientador : Alexandre Sá Barretto da Paixão.  
Tese (doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Artes.

1. Arte moderna – Séc. XXI - Teses. 2. Cultura - Teses. 3. Arte e sociedade - Teses. I. Paixão, Alexandre Sá Barretto da. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Artes. III. Título.

CDU 7.036”20”

Bibliotecária: Mirna Lindenbaum. CRB7 4916

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta tese, desde que citada a fonte.

---

Assinatura

---

Data

Tania Maria Casares de Queiroz

**A arte (ainda) “fraca” e a mediação como projeto político**

Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção de título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de Concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Aprovada em 28 de março de 2022 . .

Banca examinadora:

---

Prof. Dr. Alexandre Sá Barretto da Paixão (Orientador)  
Instituto de Artes – UERJ

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Renata de Oliveira Gesomino  
Instituto de Artes – UERJ

---

Prof. Dr. Marcelo Gustavo Lima de Campos  
Instituto de Artes – UERJ

---

Prof. Dr. Carlos Eduardo Felix da Costa  
Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Claudia Werneck Saldanha  
Colégio Aplicação UERJ

Rio de Janeiro

2022

## **DEDICATÓRIA**

Esse trabalho é dedicado aos públicos.

## **AGRADECIMENTOS**

Às minhas famílias de sangue e de afeto, por tanto amor.

Às Cristina de Pádula e Maria Tornaghi, minhas mestras, por tanto.

Às Vanessa e Thais, pela dedicação tão afetuosa.

Ao Alexandre Sá, meu orientador incansável, por sua inestimável parceria.

Aos Cadu, Claudia Saldanha, Marcelo Campos e Renata Gesomino, por estarem nesta banca, assegurando que o caminho prossiga.

Às instituições que acolhem nosso trabalho de mediação cultural, pela confiança.

Ao PPGARTES, seu corpo de professores, funcionários e alunos pelo exemplo de resistência sempre.

## RESUMO

QUEIROZ, Tania Maria Casares de. *A arte (ainda) “fraca” e a mediação como projeto político*. 2022. 86 f. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.

A partir do estudo das relações que se estabelecem entre públicos e obras de arte, especialmente aquelas produzidas na contemporaneidade, e buscando compreender a complexidade de tais relações, bem como o papel desempenhado pelas instituições por sua perspectiva de possíveis locais de aprendizagem, este trabalho se propõe a introduzir a mediação cultural como protagonista da aproximação entre arte e públicos<sup>1</sup>, passível de promover uma visão mais crítica da condição da própria arte e das sociedades.

Palavras-chave: Arte. Arte Contemporânea. Cultura. Ensino. Mediação Cultural.

---

<sup>1</sup> Utilizo a palavra “públicos” no plural para preservar o pressuposto de que existem muitos e diferentes públicos, que não caberiam numa generalização.

## ABSTRACT

QUEIROZ, Tania Maria Casares de. *(Still) “weak art and mediation as a political project.* 2022. 86 f. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.

Studying the relationships established between audiences<sup>2</sup> and works of art, especially contemporary art, and trying to understand the complexity of such relationships, as well as the role played by institutions from their perspective of possible learning places, this thesis proposes to introduce cultural mediation as the protagonist of the approximation between art and audiences, capable of promoting a more critical view of the condition of art itself and of different societies.

Keywords: Art. Contemporary Art. Culture. Education. Cultural Mediation.

---

<sup>2</sup> I use the word “audiences” in the plural to preserve the assumption that there are many different audiences, which would not fit into a generalization.

## RESUMÉ

QUEIROZ, Tania Maria Casares de. *Art (encore) « faible » et médiation comme projet politique*. 2022. 86 f. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.

De l'étude des relations qui s'établissent entre les publics<sup>3</sup> et les œuvres d'art, en particulier celles produites à l'époque contemporaine, et en cherchant à comprendre la complexité de ces relations, ainsi que le rôle joué par les institutions par leur perspective des lieux d'apprentissage possibles, cette œuvre vise à introduire la médiation culturelle comme protagoniste de l'approximation entre l'art et le public, et mesure de promouvoir une vision plus critique de la condition de l'art lui-même et des sociétés.

Mots Clés: Art. Art Contemporain. Culture. Éducation. Médiation Culturelle.

---

<sup>3</sup> J'utilise le mot « publics » au pluriel pour préserver l'hypothèse selon laquelle il existe de nombreux publics différents, ce qui ne cadrerait pas dans une généralisation.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 -	Restauro, obra realizada por Jorge Menna Barretto para a 32ª Bienal de São Paulo, São Paulo, 2016.....	30
Figura 2 -	Restauro, obra realizada por Jorge Menna Barretto para a 32ª Bienal de São Paulo, São Paulo, 2016.....	31
Figura 3 -	Restauro, obra realizada por Jorge Menna Barretto para a 32ª Bienal de São Paulo, São Paulo, 2016.....	31
Figura 4 -	Kerry James Marshall, Untitled (Underpainting), 2018.....	43
Figura 5 -	Andy Warhol, Brillo Box (Soap Pads), 1964.....	51
Figura 6 -	Visitantes e Mona Lisa de Leonardo Da Vinci, Museu do Louvre, 2018.....	56
Figura 7 -	“Descendo para o limbo” (Descent into limbo) de Annish Kapoor, Documenta de Kassel, 1992. Vista da área externa.....	64
Figura 8 -	“Descendo para o limbo” (Descent into limbo) de Annish Kapoor, Documenta de Kassel, 1992. Vista da área externa.....	65
Figura 9 -	“Descendo para o limbo” (Descent into limbo) de Annish Kapoor, Documenta de Kassel, 1992. Vista da área externa.....	65
Figura 10 -	Atividade de <i>frottage</i> com alunos de escolas visitantes à exposição Fragmentos na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, RJ, 1997. Fotografia: Tania Queiroz.....	68
Figura 11 -	Atividade com público espontâneo realizada no âmbito da Mostra Rio Gravura em 1999, RJ. Tenda do Espaço Cultural dos Correios. Fotografia:Tania Queiroz .....	70
Figura 12 -	Atividade com escolas realizada no âmbito da Mostra Rio Gravura em 1999, RJ. Tenda do Espaço Cultural dos Correios. Fotografia: Tania Queiroz.....	70
Figura 13 -	Atividade realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, RJ, no âmbito da exposição A Paisagem Carioca. Fotografia: Lídice Matos.....	71
Figura 14 -	Aqui estão, Anna Maria Maiolino, Espaço de Instalações Permanentes,	

	Museu do Açude. Fotografia: Lídice Matos.....	72
Figura 15 -	Visita com escola no Espaço de Instalações Permanentes, Museu do Açude, 2002. Fotografia: Lídice Matos.....	72
Figura 16 -	Imagem na web do projeto Encontro em um ponto, com o artista Luiz Alphonsus de Guimaraens, realizado no âmbito das atividades do Ensino_Arte_Rede, pelo Núcleo de Arte e Tecnologia da Escola de Artes Visuais do Parque Lage, 2007 .....	74
Figura 17 -	Atividade para o público visitante com os integrantes do programa educativo da Casa França Brasil, 2016. Fotografia: Aline Beatriz.....	75
Figura 18 -	Atividade para o público visitante com os integrantes do programa educativo da Casa França Brasil, 2016. Fotografia: Aline Beatriz.....	76
Figura 19 -	Lyz Parayzo, Bixinha Hexagonal, 2018.....	78

## SUMÁRIO

	<b>É PRECISO FALAR SOBRE ISSO.....</b>	<b>12</b>
	<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>17</b>
1	<b>ARTE CONTEMPORÂNEA, APRENDER, ENSINAR.....</b>	<b>24</b>
2	<b>O TEMPO E OS TEMPOS. O PRESENTE E A PRESENÇA.....</b>	<b>45</b>
3	<b>AS INSTITUIÇÕES, A ARTE, O CONSUMO E O CONSUMO DA ARTE</b>	<b>53</b>
4	<b>MEDIAÇÃO CULTURAL COMO AÇÃO POLÍTICA.....</b>	<b>63</b>
	<b>CONCLUSÃO.....</b>	<b>82</b>
	<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>84</b>

## **É PRECISO FALAR SOBRE ISSO**

Iniciei esta escrita em 17 de maio de 2020. Em janeiro de 2021 e, diante do impacto que a pandemia da COVID 19 teve sobre a vida no planeta, senti que devia lembrar nossa condição - oficialmente - desde o dia 13 de março de 2020, em isolamento social. Foi quando escrevi este texto. Todos aqueles que podiam estavam em suas casas, aguardando a vacina que nos protegeria e algum sinal que indicasse que o perigo havia passado. O que parecia, a princípio, uma atitude de prevenção de curta duração se estendeu e trouxe com ela uma série de iniciativas ou retomadas de atividades em novas e virtuais formas. Nos relacionamos, predominantemente, pelas telas do computador ou do celular e permanecemos assim. Grupos de estudo, de pesquisa, aulas, até festas e outras celebrações foram realizadas na web. Conviver ganhou mais significados e passou a se dar por outros meios.

Uma vez que pesquiso a relação do público com a arte e a atuação dos programas educativos para promover essa aproximação, pensei que não faria sentido ignorar esse momento e deixar de incluí-lo ou mencioná-lo no meu trabalho. Começo portanto fazendo uma reflexão sobre efeitos da pandemia e sobre os feitos das instituições e dos programas educativos nesse período.

As instituições culturais, com seus edifícios fechados à visitação, se confrontaram com a necessidade de incluir em seus espaços virtuais uma série de atividades como possibilidades de interação com o público que, a partir de então pode ser também um visitante de website, talvez com as mesmas expectativas de um visitante presencial, buscando o contato com obras, acervos e com alguma experiência na área cultural. Algumas questões podem se colocar neste contexto, tais como a identificação do público que se vê impelido a visitar o website de uma instituição cultural, bem como o que esse público pode encontrar lá.

Fiquei instigada a tentar identificar como os museus e espaços culturais pensam esse público, ainda que para isso eu deva ignorar uma massiva quantidade de pessoas que são excluídas nesse processo, especialmente em países como o meu em que grande parte dos cidadãos não têm o hábito de utilizar seus equipamentos eletrônicos ou internet, quando os possuem, para esse fim. Interesse-me também em saber quem prepara esse ambiente virtual e quais equipes de profissionais estão envolvidas nessa preparação. Uma pesquisa realizada pelo ICOM Brasil (Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus) com o objetivo de “retratar os impactos da pandemia para o setor, que também apontasse caminhos e

tendências possíveis para o futuro” (ICOM, 2020, p. 16) e apresentada no Encontro Paulista de Museus em 2020<sup>4</sup> foi dividida deliberadamente em dois ciclos focados “nas percepções e sugestões de dois grupos centrais: os profissionais (Ciclo 1) e os públicos (Ciclo 2)” (ICOM, 2020, p. 2). Apresento algumas conclusões que corroboram minha inquietação.

A análise das condições emocionais e dos impactos da pandemia nos profissionais indica as áreas e os perfis mais afetados. A maior parte dos que se identificam com “emocionalmente fragilizados” está no Educativo (31%), um dos setores que mais têm sido atingido pela crise nos museus em todo o mundo. (Ciclo 1 – 1039 entrevistados) (ICOM, 2020, p. 6)

Mais da metade (51,2%) dos participantes da pesquisa não participou de nenhuma atividade digital promovida por qualquer museu, apesar de estarem bastante ativos na internet e buscarem por atividades prazerosas durante a pandemia. (Ciclo 2 – 4210 entrevistados) (ICOM, 2020, p. 11)

É essencial entender a atividade digital como um tipo específico de experiência. Para 91,9% dos que participaram de alguma atividade on-line dos museus durante a pandemia, a experiência foi boa ou excelente, mas os depoimentos dos públicos apontam pontos de melhoria para que museus ofereçam experiências ainda mais significativas e agradáveis para seus públicos. (ICOM, 2020, p. 12)

Visitas que fiz a websites de algumas instituições, na época, apresentaram mais respostas a essas questões. O *Museum of Modern Art* (MoMA) de Nova Iorque reapresentou conversas de galeria e visitas ao acervo com acesso aos textos por exemplo. O *New Museum*, também de Nova Iorque, apresentou uma série de vídeos produzidos por artistas já no contexto da pandemia. O Museu de Arte do Rio - MAR realizou várias visitas curtas ao acervo com os educadores da própria instituição e incluiu ações de acessibilidade. Outros, como a Fundação Serralves, em Portugal, aguardaram que a pandemia passasse para reabrir.

Pergunto-me se a maneira como a maioria desses museus lidou com seus programas educativos durante a pandemia reflete a forma como pensam. Os que apresentaram como atividades para atendimento a interação com o visitante virtual não foram exatamente ações educativas acessíveis, e digo acessíveis em amplo aspecto, abrangendo as diversidades culturais especialmente. Que público existe para o sistema de arte? A curadora Pollyana Quintella propõe alguns questionamentos ao refletir sobre o museu contemporâneo em seu artigo “Imaginar e disputar o museu”, para a revista *A Palavra Solta*:

[...] miramos os museus com uma dose de desconfiança, buscando endereçar perguntas que questionem suas fábulas e ficções. Que ideia de arte consagram? Que

---

<sup>4</sup>Disponível em: <[http://www.icom.org.br/wp-content/uploads/2020/11/20201120\\_Tomara\\_ICOM\\_SumarioExecutivo\\_FINAL.pdf](http://www.icom.org.br/wp-content/uploads/2020/11/20201120_Tomara_ICOM_SumarioExecutivo_FINAL.pdf)>.

narrativas instituem? Que espectadores produzem? Quais são seus espaços de escuta e interlocução? Que porosidade apresentam?<sup>5</sup> (QUINTELLA, 2021)

São muitas questões, mas as recentes providências tomadas por renomadas instituições culturais sem que houvesse enfáticas reações dos públicos ou do sistema da arte em geral não nos sugerem boas alternativas. Tomemos os exemplos da Fundação Serralves, no Porto, em Portugal e do MoMA de Nova Iorque, nos EUA, que demitiram os corpos de funcionários de seus programas educativos em razão da pandemia<sup>6</sup>. A justificativa foi o fato de os museus estarem fechados em decorrência das regras de isolamento social, portanto sem atividades com visitantes, o que tornou os setores educativos “desnecessários”. No entanto, como dito anteriormente, o MoMA mantém em seu website uma série de atividades de caráter educativo voltadas para o público. Cabe a pergunta: quem melhor poderia pensar sobre o que oferecer ao público senão aqueles que estão em contato direto com ele? Luiz Camnitzer em recente entrevista para a Revista Select diz:

Este é o momento de reconceitualizar a função dos museus e assumir a responsabilidade de que educar é mais importante do que colecionar. O que a maioria dos museus está tentando fazer é preservar o passado em um formato reduzido e com o mínimo de perdas possível, ao invés de enfrentar o desafio de uma situação sem precedentes em nossa memória, que nos oferece a oportunidade de olhar para essa nova realidade como um marco zero. O que o MoMA fez é reacionário, estúpido e cego, se tentarmos olhar para o futuro. É o momento de reeducar a equipe curatorial para assumir responsabilidades pedagógicas e ampliar sua equipe pedagógica, e não de apagá-la. É hora de redesenhar a comunicação com o público e deixar de ser a única organização centrípeta tradicional para ser igualmente centrífuga, com diálogos criativos de mão dupla. A missão de um museu não deve ser fazer com que o público conheça as obras que tem ou expõe, mas sim ajudar o público a ser um agente criativo, que ajude na construção de uma sociedade melhor. (CAMNITZER, 2020)<sup>7</sup>

Este poderia ser de fato o momento de revisão de práticas, a fim de gerar uma transformação positiva em tantas instituições que frequentemente se dizem desafiadas a superar dificuldades para atrair mais outros públicos. Existem aspectos conceituais pertinentes às abordagens das mediações e às atividades disponibilizadas - presencial ou virtualmente - ao público que deveriam ser discutidas, elaboradas e aprofundadas por esses profissionais. Pergunto-me o quanto as estratégias de marketing são as reais responsáveis até pela existência

<sup>5</sup> QUINTELLA, Pollyana. *Imaginar e disputar o museu*. Disponível em: <<https://www.revistaapalavrasolta.com/post/imaginar-e-disputar-o-museu>>..

<sup>6</sup> No dia 13/03/2020, a Fundação Serralves, do Porto, Portugal, dispensou toda a equipe de 23 educadores contratados. O MoMA de Nova York, EUA, demitiu 85 educadores na primeira semana de abril. Dados retirados do artigo *Sem margem de negociação* de Pollyana Quintella publicado em 16/04/2020 na Revista Select.

<sup>7</sup> Disponível em: <<https://www.select.art.br/educar-e-mais-importante-do-que-colecionar/>>.

desses programas, utilizando os mediadores e as atividades educativas prioritariamente para atender a contrapartidas sociais exigidas por projetos de exposições e eventos patrocinados. Parece, no mínimo, estranho que as atividades educativas desses espaços tenham seguido em curso a despeito da dispensa dos profissionais qualificados para elaborá-las.

Considerando que os papéis desempenhados pelos mediadores/monitores/educadores em exposições presenciais muitas vezes se confundem com os dos seguranças patrimoniais ou dos profissionais que oferecem informações de expediente ou sinalizam espaços, não estranhamos quando atividades educativas continuam a ser oferecidas nos websites das instituições, ainda que as equipes de educadores tenham sido dispensadas. Se, mesmo presencialmente, prescinde-se de uma pessoa preparada para o atendimento aos públicos – conceitualmente, contextualmente - com os repertórios afinados com a mostra e conteúdos sobre as escolhas da curadoria, sobre artistas e trabalhos apresentados, parece-nos que virtualmente não poderia ser diferente. Os mediadores/monitores/educadores não serem convocados a participar não me parece estranho, uma vez que mesmo suas atribuições não estão bem definidas. A pandemia trouxe o descortinamento de muitas questões, entre elas, a forma como são compreendidos os serviços de educação nos espaços culturais.

Desde os anos 1990, quando comecei a trabalhar em instituições culturais, noto algumas distorções relacionadas às atribuições dos mediadores/monitores/educadores. Repito, como fiz no parágrafo anterior, as nomenclaturas frequentemente mais utilizadas para identificar esses profissionais, pois não há um consenso sobre o título que defina a função. Há sim atribuições que diferem de instituição para instituição, mas não especificamente vinculadas aos nomes. Frequentemente a função do mediador/monitor/educador era ou ainda é, em algumas situações, estar disponível para atender às indagações do público, preocupando-se apenas em fazer com que este cumpra as regras estabelecidas pela instituição, tais como “não comer”, “não tocar nas obras”, “não correr”, “não usar mochilas”, entre outras. Convencer a direção dos museus de que estas não são atribuições dos mediadores/monitores/educadores nem sempre é/foi tarefa fácil. Os papéis se confundem, deliberadamente ou não. Mais econômico ter uma pessoa que desempenhe várias funções com múltiplas qualificações.

Nos anos 1990, no entanto, havia uma grande procura por serviços de educação, em razão do incremento das Leis de Incentivo Fiscal que demandavam contrapartidas sociais. Hoje, ainda que as instituições já nasçam com a previsão – orçamentária e operacional – de oferta desses serviços, seu modo de atuação original parece internalizado, sem que se proponha questionamentos sobre a maneira de funcionar. São mais presentes e frequentes,

porém menos inquietos. E o evento da pandemia desnudou o quanto parecem dispensáveis. Não posso afirmar se foram os primeiros a serem desligados, mas o foram, e, mais grave, as “atividades educativas” continuaram a ser oferecidas.

O ano de 2020 terminou, assim como 2021. Estamos iniciando o ano de 2022, e muitas pessoas ainda permanecem em um certo isolamento social. Algumas práticas se consolidaram nesse período, como um certo hibridismo entre presença e virtualidade, bem como uma preocupação em estabelecer canais de informação mais dinâmicos com os públicos usando as redes sociais como mediadoras dessa relação. Outras práticas estão em adaptação, como as conversas, as lives, as trocas entre artistas, curadores e muitas vezes pequenos públicos compartilhadas pela web. Imaginamos que outras ainda estejam por vir, que melhor atendam às demandas da necessária aproximação com aqueles que não têm o hábito de frequentar exposições e tampouco têm o hábito de frequentar museus e espaços culturais virtualmente. Entre o espanto e a motivação que uma novidade traz, seguimos diante das telas dos computadores e dos celulares. Algumas instituições reabriram, ainda sem garantia de continuidade, ainda sem as equipes completas, muitas ainda com horários especiais e controle do número de frequentadores, ainda sob a sombra da pandemia.

## INTRODUÇÃO

Esse trabalho é um desdobramento e aprofundamento da pesquisa que iniciei no programa de Mestrado, que refletiu de alguma forma a experiência que tenho há cerca de 30 anos participando de programas educativos em instituições culturais, atuando como professora de uma escola de ensino formal da Secretaria de Educação do Estado do Rio de Janeiro em Teresópolis, uma pequena cidade do Estado, e como professora, coordenadora de ensino de uma escola de arte considerada “livre”<sup>8</sup>, a Escola de Artes Visuais do Parque Lage no bairro do Jardim Botânico na cidade do Rio de Janeiro e da Casa França Brasil também no Rio de Janeiro. Soma-se a isso, a experiência de ter criado com um curador e dois artistas uma escola de ideias, sem sítio, sem lugar específico, o que me apresenta inúmeras possibilidades e desafios. Desde 2019, participo como curadora e consultora de programas de formação em mediação cultural a convite do Departamento Nacional do Sesc - Serviço Social do Comércio. Por meio desses programas, voltados para os profissionais da cultura da instituição, tenho contato com as atividades desenvolvidas nesse âmbito em todo o Brasil e, junto com esses e outros muitos profissionais convidados, tenho também a oportunidade de pensar caminhos possíveis de aproximação entre a arte, a cultura e seus públicos. Ao longo de tantos anos, em instituições diversas e lidando com diferentes públicos, a necessidade de buscar referências teóricas mais profundas e outros interlocutores me conduziu à academia.

Proponho-me o desafio de fazer essa reflexão sobre a complexa rede de mediações que envolve cultura, ensino (em algum nível), arte e públicos a partir de pesquisas decorrentes de um percurso que se constituiu e ainda se constitui por práticas, percepções, impressões, resultando de interesses diversos de diferentes versões de mim - artista, educadora, professora, coordenadora, consultora, mestra, doutoranda - e que se fundamentam por meio de uma extensa bibliografia de diferentes autores, alguns deles muito recentemente a mim apresentados. Se no Mestrado me deparei com a fundamentação teórica para a convicção de que a arte contemporânea se coloca distante dos públicos exatamente porque está muito próxima deles, no Doutorado me dedico a propor que essa proximidade e decorrentes reações

---

<sup>8</sup> “Livre” entre aspas, por considerar que este conceito, no caso específico da Escola de Artes Visuais do Parque Lage, extrapole as questões de ensino tais como ser ou não seriada, ser ou não formal, que certifique ou não seus alunos. Trata-se de uma escola do Estado que tem predominantemente a prática de uma escola privada, cobrando mensalidades, oferecendo um número reduzido de bolsas mediante processos seletivos. O acesso às aulas da EAV Parque Lage é restrito, e portanto o exercício da liberdade não se dá plenamente.

sejam investigadas, buscando estabelecer possíveis razões para tamanha rejeição e estratégias para contorná-las, transformando tais impressões em desejos de mais conhecimento. Não se trata de fazer gostar, mas de fazer tornar-se interessado. A relação com a psicanálise por meio de Freud e Lacan, um aprofundamento nas leituras de Giorgio Agamben e Georges Didi-Huberman contribuíram bastante para elucidar pontos sinalizados na dissertação de Mestrado, como a capacidade que a arte tem de disparar gatilhos de memórias, de sensações e, ao mesmo tempo, de diluir uma ideia de tempo cronológico, sobrepondo-se a ele. Considero esse um ponto de passagem de uma abordagem vinculada à relação entre teoria e prática para um espessamento da compreensão do que é essa prática, de suas implicações quando se compreende num universo mais amplo.

Importante ressaltar que o contexto principal da minha experiência é o Brasil, especialmente o Rio de Janeiro onde atuo nesta área desde os anos 1990. No entanto, as primeiras referências no campo da educação em museus e espaços culturais com as quais tive contato vieram especialmente dos Estados Unidos da América. Particpei de workshops ministrados por representantes dos programas Educativos do MoMA, do Metropolitan Museum de Nova Iorque e do Museu de Arte de Chicago entre outros. A própria bibliografia disponível nos anos 1990 relatava predominantemente experiências de instituições culturais e de teóricos de lá e da Europa, em especial da França. Portanto, muitas vezes, os exemplos citados surgem deste contexto, ainda que durante todo o tempo eu busque atualizá-los para a realidade à qual pertenço, bem como relacioná-los à minha experiência profissional. A abrangência do trabalho, introduzindo autores do campo da psicanálise e da filosofia, além das pautas urgentes relacionadas à racialidade, ao gênero, à geracionalidade se ampliou nesses dois anos de pandemia – 2020 e 2021. O país nesse contexto, suas desigualdades e respectivos espelhamentos na arte consolidaram pontos de atenção que existiam desde a pesquisa do Mestrado.

As condições da produção e da recepção de arte no Brasil sinalizam o perfil da nossa população nessa área, decorrente da pouca ênfase dada pelo estado à sua formação nos campos da arte e da cultura, talvez por crer que, por meio destes, se possa desenvolver uma massa mais crítica e atenta. Relevante citar a produção da arte, ainda que não seja o foco da minha pesquisa pois, invariavelmente, ao nos referirmos à relação dos públicos com a arte, nos deparamos com a qualidade de seu contato, especialmente nas escolas, quando se supõe ou espera que seja iniciado. Compreender minimamente o contexto das escolas de ensino fundamental e médio no Brasil e de outras distantes daqui, das escolas de arte, o espaço dedicado à produção e debates sobre arte nos indicam que públicos poderemos encontrar

adiante. A familiaridade que esperamos não se constrói de um momento para outro. Modos de produzir arte e de fruir arte se conectam de alguma forma. Retomarei este tópico adiante, ao discorrer sobre os processos de formalização do papel dos espaços de cultura para este contexto.

Compreendo que aprendemos fazendo relações e vivi essa possibilidade na minha própria formação, em que a academia trouxe as questões teóricas para uma prática que já estava em curso. O roteiro dessa tese se estrutura através da mediação como prática dialógica, priorizando abordagens da arte e sua recepção, sobretudo no contexto da arte contemporânea, através de um breve histórico das transformações que as instituições sofreram ao longo do tempo, desafiando modos tradicionais de formação de público e de uma curta abordagem da passagem da arte para sua versão no modernismo e desta para a contemporaneidade.

Obras de arte têm a potência de estimular formas de percepção e questionamentos sobre a vida que se tem e sobre o mundo em que se vive, e os programas educativos em instituições culturais têm papel fundamental na relação que pode se dar entre estas – as obras de arte - e o público. Este trabalho se destina a falar deste lugar, da mediação em arte - especialmente em artes visuais - e da relação que se estabelece entre o público e as obras. Compartilho aqui a forma como pretendo apresentar essa pesquisa.

Começo tentando ser coerente com o que defino como fundamental para que nos coloquemos em processo de mediação – nos apresentando, dizendo dos nossos interesses e escolhas que definem, de uma certa maneira, nossos caminhos de construção de conhecimento. Reúno aqui os principais autores que utilizei em minha pesquisa e procuro brevemente, e como um exercício, justificar tais opções. Trata-se de um modo de operação semelhante ao que coloco em prática nas mediações: dar a ver, esmiuçar os porquês e me dispor a pensar sobre como acontece a construção de tal linha de pensamento em detrimento de outras.

Certamente, a seleção desses autores e dos textos ocorreram a partir de um recorte; isso aliás é o que fazemos de uma maneira geral, um filtro daquilo que nos interessa. Defino suas questões principais e ao citá-las tento ajudar a mim mesma a compreender porque adotei essas e não outras leituras como referências. Conforme mencionei anteriormente, há a predominância de autores estrangeiros, justificada pelo fato de que o interesse nas questões de educação em espaços de cultura ou espaços de cultura como espaços de educação tenha surgido nos EUA e Europa a princípio. Há igualmente uma ausência daqueles que se dedicam hoje às questões da decolonialidade. Entendi que não deveria tratar de assunto tão importante sem a necessária profundidade e, neste trabalho, procuro compreender os públicos – por isso,

na maioria das vezes em que a cito, coloco a palavra no plural – como todos aqueles que deveriam estar nos espaços de cultura, presenciais ou virtuais. Todos. Pode parecer uma ideia utópica, mas opto por ela para poder me colocar no lugar em que procuro chegar – sem quaisquer privilégios ou hierarquias. Sem ignorar os diferentes e múltiplos processos de segregação que existem, penso que preciso escrever e pensar em torno de uma condição estratégica de sobrevivência a eles.

Os autores que me apoiaram nessa formulação foram:

Boris Groys e a proposição de que a proximidade da arte com o público - seja por meio da simplificação das imagens, da quebra da representação, da retirada do virtuosismo e da necessidade da autoria material - é exatamente o que afasta o público da arte, assim como a proximidade dos temas da arte com os horrores do cotidiano e de suas estratégias de cooptação pelo impacto visual também ocasiona a perda de interesse dos públicos. Em *Education by infection* fala da contaminação da arte pela vida e da intrínseca relação e reverberação mútuas.

Thierry De Duve e a defesa da porosidade dos diversos dispositivos – museus, revistas de arte, espaços de cultura – por meio dos quais se tem contato com a arte. A escola fica em segundo plano; no entanto, modelos de escola são experimentados ao longo dos tempos com ênfase em práticas ou teorias da arte para promover essa formação. Pensar a possibilidade de uma formação que transborde as convenções, que borre as fronteiras de campos de conhecimento e estabeleça uma relação mais direta com os interesses de quem está disponível para “se formar”.

Arthur Danto, suas teorias e argumentos em relação à transfiguração do lugar comum, um conceito que aprofunda a ideia de uso de objetos e imagens dos cotidianos pelos artistas e de sua indiscernibilidade dos objetos artísticos convencionais. Tal manobra, aprofundada por Andy Warhol na arte contemporânea e iniciada por Marcel Duchamp ainda na arte moderna, é bastante detalhada por Danto, que também descreve as possíveis relações a serem estabelecidas com uma obra de arte; e, de forma especial, as percepções que podem vir a ser impressas nos públicos. Uma mesma pessoa não terá a mesma experiência com uma mesma obra, mesmo depois de já a conhecer ao revisita-la.

Giorgio Agamben e a fratura que nos permite o exercício da presença sem cronologia. A possibilidade de haver uma base teórica para o que nomeio “estar plenamente” e que se torna defensável por meio de citações, leituras e aprofundamentos de um conceito de tempo em muitas dimensões. Em dado momento, o associo a outros autores para pensar o conceito de dispositivo.

Nestor Garcia Canclini sobre a alteridade, sobre a apropriação dos bens culturais democraticamente sem que a diversidade seja apaziguada ou homogeneizada. Arte e cultura como lugares de instabilidade e conflitos, onde não haja a universalização de saberes, nem tampouco a folclorização das manifestações identitárias. Sua definição de “público” como uma “soma de setores que pertencem a estratos econômicos e educativos diversos, com hábitos de consumo cultural e disponibilidades diferentes para relacionar-se com os bens oferecidos no mercado” (CANCLINI, 2015, p. 150)<sup>9</sup> subsidia o uso que faço da palavra, na maioria das vezes, no plural.

Alfred Gell, os conceitos de agente e paciente e o espelhamento dessa ideia nas ações de mediação cultural. Público, obra de arte e mediador se alternam como agentes ou pacientes numa visita mediada. Uma conversa, uma ação, um gesto, um objeto podem ser detonadores de processos de investigação e de (re)conhecimento de si e do outro, bem como explorados como estratégias para realização de mediações culturais. Quando estar em qual lugar? A percepção desses agenciamentos e das articulações decorrentes, bem como do uso de estratégias, de forma consciente, em sua apropriação.

Sigmund Freud e a “falta”. O que está em nós sem que percebamos – as falhas, as memórias a serem “acordadas” e solicitadas à ação, à emergência. O que não está no consciente, e é despertado pela reação que se tem a alguma coisa. Os pedaços que podem ser ajuntados a partir de algum disparador.

Jacques Lacan e *O Seminário 11*. Não se trata apenas do que se vê – ver não é olhar. A responsabilidade em quem olha, em quem vê, e a libertação que está compreendida nessa autonomia. Freud e Lacan trazem outras perspectivas para apontamentos que o contato com a arte já me anunciava. O ângulo de visão das teorias da arte amplia-se quando nos permitimos incluir a perspectiva da psicanálise por meio de ambos os autores.

Georges Didi-Huberman, e o que não é detectável a olho nu, o que não está exatamente ali, mas é sugerido analogamente, metaforicamente, seja pela sua escala, seja pela estranheza, seja por remeter a símbolos, signos e mais.

Hal Foster, sempre. Para pensar intensa e criticamente o contemporâneo, a contemporaneidade e as estruturas possíveis de um ou de muitos tempos.

Jacques Rancière, que em *O espectador emancipado*, *O mestre ignorante* e *A partilha do sensível* aborda o que diz respeito à minha pesquisa como uma questão principal - o

---

<sup>9</sup> GARCIA CANCLINI, Nestor. Artistas, intermediários e público. In: \_\_\_\_\_. *Culturas híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.

“compartilhamento”. Da mesma forma, sua defesa da ideia de que toda e qualquer pessoa é capaz de aprender, de relacionar, de apreciar e ser crítico em relação ao que vê e ao que vive.

Sally Price sobre os processos de colonização, a eufemização desses processos em prol de uma “permissão” para o exercício da diversidade no campo da cultura e sua apropriação pelos espaços museais.

Monica Hoff, pelo estudo sobre o deslocamento do foco da criação e organização de objetos de arte para a produção de espaços dialógicos e situações de convívio, tomando como referência teórica a pedagogia crítica e investigações experimentais dos anos 1970.

Alguns desses autores são citados e têm partes de seus textos transcritos, outros foram subsídios para o desenvolvimento de algumas ideias e, por isso, podem não ser citados ou aparecer tão explicitamente. Outras referências são trazidas de artistas tanto por meio de suas obras, como por meio de suas posições em relação aos públicos, às instituições e ao próprio sistema da arte. Entre eles estão Carmela Gross, Jorge Menna Barretto, Lyz Parayzo, Rafael Bqueer, Antoni Muntadas, Hélio Oiticica, Andy Warhol e Marcel Duchamp. Indicarei a seguir o roteiro que desenhei para conseguir alcançar uma ideia de conclusão desse trabalho.

No primeiro capítulo, procuro analisar questões relativas ao ensino e aprendizagem da arte - que nomeio “experiência de aproximação com determinado campo do saber”- sobretudo da arte contemporânea, com ênfase na possibilidade dessa aproximação de forma ampliada, extrapolando os limites das escolas de arte e do ensino formal. Trata-se de uma revisão da minha pesquisa de Mestrado, com ênfase naqueles aspectos que considero definidores de processos que buscam promover a educação, e o papel estratégico que os programas educativos e os mediadores podem desempenhar. Aqui, amplio o pensamento em torno dessas questões e me aprofundo nos aspectos da recepção da arte pelos públicos.

Para fundamentar estes aspectos, Boris Groys, em especial em seu questionamento das razões da incomunicabilidade da arte com seu público, é convocado. Thierry De Duve traz questões das quais me aproprio para fundamentar a relação que identifico entre arte e vida. Outro autor relevante a quem recorro para o desenvolvimento de tais ideias é Jacques Rancière, sobretudo quando discorre sobre a necessária transgressão da hierarquia entre mestre e aluno. Ainda neste capítulo e para tornar mais evidentes os aspectos que considero importantes numa ação de mediação, em especial na atuação do mediador, utilizo alguns textos e definições que constam do livro *Arte e Agência* de Alfred Gell e o texto *O que é um dispositivo* de Giorgio Agamben. O ponto de vista da Antropologia atende tanto a questões relativas aos comportamentos e designações das pessoas e dos objetos de arte, quanto ao próprio lugar em que me vejo, uma vez que após tanto tempo de embates muito pautados

pelos próprios desafios do “fazer”, me debruço sobre aqueles que desenvolveram teorias para falar dessas mesmas coisas.

O segundo capítulo é dedicado a explorar a ideia de presença, da experiência do tempo, pois aprofundar o conceito de tempo coloca-se como imprescindível para que possamos compreender as ações de mediação cultural na contemporaneidade, desde uma certa suspensão deste para que um encontro entre público e obra de fato ocorra ao longo de uma visita mediada. Muitos aspectos estão agregados à arte, que reflete, rebate e explora questões que se colocam no mundo. Considerar as pautas da atualidade, do nosso tempo, entendendo que esse presente não se dá isolado, mas traz toda uma carga de passados, é fundamental para que se possa perceber os públicos, a arte e a nós mesmos. Giorgio Agamben, Freud, Arthur Danto, Lacan são autores que utilizo para fundamentar alguns pressupostos, me reportando sempre às questões de ensino e aprendizagem.

O terceiro capítulo é dedicado ao levantamento de dados para fundamentar o desejado protagonismo de instituições culturais como lugares de aprendizagem, para além de lugares de mostras, arquivos, acúmulo de memórias e tais. Incluirei registros de algumas experiências que tive em instituições culturais como agente e como paciente, fundamentando-os com uma bibliografia sobre educação em instituições formais e não formais de ensino, considerando também minha própria vivência nestes dois lugares - o espaço cultural e o ensino de arte dito formal. Tento ainda demonstrar como a arte e seus valores agregados podem estimular a existência de programas educativos como estratégias de marketing, objetivando a captação de públicos, patrocínios e outros valores.

O quarto e último capítulo é dedicado aos pressupostos que defendo para que um programa educativo, ações educativas ou intervenções educativas – pode-se dar muitos nomes –, possam acontecer a partir de determinadas convicções. Trata-se de propostas para ações efetivas no campo da arte e do seu ensino, entendendo ensino em campo ampliado, não somente articulado com as questões da arte, mas adotando uma atitude de despreendimento e diluição das hierarquias e manifestações de poder por meio do conhecimento. Apresento breves desenvolvimentos dessas ideias a cada capítulo e os caminhos que tenho percorrido para o desenvolvimento do trabalho.

## 1 ARTE CONTEMPORÂNEA, ENSINAR, APRENDER

Em *Education by infection*, Boris Groys diz que “Ensinar arte significa ensinar vida” (2009, p. 27). “Art education” - que traduzirei como “ensino de arte” - na contemporaneidade é um campo inespecífico, não delimitado para Groys. Trata-se de um ensino mais vulnerável aos aspectos do mundo que, assim como a vida, está sujeito a uma infinita variedade de improvisações, sugestões e até de confusões. Essa noção de vida como um fluxo em permanente processo de transformação é central, segundo o autor, e está inserida nas questões da arte - moderna e contemporânea. A arte e conseqüentemente seu ensino mereceriam estar submetidos a essa lógica de um processo produtivo de contaminação, da mudança e do movimento.

Além disso e até por isso, ensino e aprendizagem da arte estão longe de se restringir aos espaços oficiais da arte e da cultura, como museus, centros culturais, bibliotecas especializadas, e às instituições educacionais. Os conceitos de ensino e aprendizagem estão sujeitos a essa “infecção”, citada por Groys, recebendo os mais variados estímulos conectados aos acontecimentos. Ao se referir a ensinar arte como ensinar vida, Boris Groys fala dessa condição de exposição ampla da arte e da vida, dessa recíproca contaminação e em decorrência da intrínseca relação que se tem ou que se pode ter com a arte.

Deparamo-nos aqui com dois aspectos diferentes de uma mesma questão, a primeira se refere a uma visão de arte que a situa numa relação direta com a vida. A segunda é o ensino da arte e a forma como se dá, de uma maneira geral, ignorando essa mesma e necessária conexão. Retornarei a essa questão adiante, no sentido de incluir uma possível articulação do ensino da arte no contexto da mediação, considerando que, para pensar mediação cultural, procuro considerar os conceitos de arte e vida atravessados por dinâmicas e pelos mais diversos recursos que permitam aproximá-los entre si e do público. O ensino de arte pertence a esse âmbito.

Para iniciar esta reflexão, utilizarei os termos “dispositivo” e “agência” e gostaria de apresentar a interpretação que fiz antes de me apropriar de seu uso. Trazendo pontualmente alguns autores que utilizaram tais terminologias e procurando compreender como as inseriram em diferentes contextos, procuro constituir uma rede de associações e designações que podem me auxiliar para uma formulação teórica daquilo que exercito como prática desde algum tempo. Considero importante citar as referências para tais terminologias pois delimitam, de uma certa forma, de onde venho e para onde vou, ou gostaria de ir por meio do meu discurso.

Giorgio Agamben, em seu texto *O que é um dispositivo?*, menciona que as definições do termo “dispositivo” têm em comum uma referência à ideia de que se trata de algo que “tenha a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres vivos” (AGAMBEN, 2009, p. 40). Dispositivos têm, segundo ele, “o objetivo de fazer frente a uma urgência e de obter um efeito mais ou menos imediato” (AGAMBEN, 2009, p. 35). Portanto, podem ser entendidos como um recurso para se colocar em prática uma ideia, uma intenção, um conceito. Claro que podem ser entendidos também como instrumentos de poder, assim como o conhecimento o é. Práticas e saberes, muitas vezes, são apropriadas como tal, gerando hierarquias, relações de submissão e de controle. A proliferação de dispositivos na contemporaneidade, em especial os que permitem relações virtuais, redes de “contaminação”,

apontam para uma necessária reflexão sobre seu uso e para uma infinidade de diferentes caminhos. Pode haver, nesse caso, uma diluição ou um reforço da ideia de controle.

Nas práticas de mediação cultural que desenvolvo em equipe, uma das questões principais é estimular o visitante a ter sua própria experiência. Assim, temos a experiência de estar no presente na ação de mediação numa construção de conhecimento em conjunto. O dispositivo é exatamente “estar ali”, o que indica uma ruptura com a ideia de controle. Porém, Agamben comenta essa certa impossibilidade de um uso “adequado” desses dispositivos que dribla sua modelação e controle, o que me inquieta e faz ampliar ainda mais a discussão sobre suas definições e sobre seu uso. Estou procurando fazer uma proposição de mediação como dispositivo que anule o vínculo hierárquico entre quem atua como mediador e o visitante que participa da mediação. A proposta é de que ambos estejam “em presença”, investigando aquele campo de conhecimento. Porém, se Agamben desconfia da utilização de dispositivos quaisquer desvinculados de relações de poder, de submissão, a definição de Michel Foucault, em *Microfísica do Poder* pode reforçar essa minha desconfiança.

Disse que o dispositivo era de natureza essencialmente estratégica, o que supõe que trata-se no caso de uma certa manipulação das relações de força, de uma intervenção racional e organizada nestas relações de força, seja para desenvolver em determinada direção, seja para bloquear elas, para estabilizar as, utilizá-las, etc... O dispositivo, portanto, está sempre escrito em um jogo de poder, estando sempre, no entanto, ligado a uma ou a configurações de saber que dele nascem, mas que igualmente o condicionam é isto, o dispositivo: estratégias de relações de força sustentando tipos de saber e sendo sustentados por eles. (FOUCAULT, 1979, p. 246)

Para ele, o dispositivo é linguístico e não linguístico, quase como uma “atmosfera” e coopta para uma relação estratégica de dominação. Ao responder sobre qual seria o sentido e a função metodológica do termo “dispositivo”, ele responde:

Através deste termo tento demarcar, em primeiro lugar, um conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas. Em suma, o dito e o não dito são os elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede que se pode estabelecer entre estes elementos. (FOUCAULT, 1979, p. 244)

Nesse amplo espectro “dominado” pelos dispositivos, podemos, portanto, incluir escolas, escolas de arte, espaços de cultura como museus e centros culturais, bibliotecas, livrarias especializadas, galerias de arte, a web, os próprios artistas, a cidade e até o público. Podem ser apropriados como dispositivos, uma vez que promovem e estão sujeitos a esse tipo de contato e contribuem para as diversas relações. Incluo os meios virtuais e devo considerar os incontáveis equipamentos e ferramentas digitais que existem hoje, nesta enorme proliferação de dispositivos destinados a estabelecer uma relação imediata dos “seres

viventes” com seu ambiente, ainda que meu campo de trabalho anterior a 2020 tenha se restringido, na maior parte do tempo, às experiências oferecidas pelas presenças físicas. Cabe aqui antecipar a que tipo de relação me refiro. Certamente não aquela que mantém distanciamento entre aquele que sabe e aquele que tem interesse em saber mais. Dispositivos, segundo acredito, podem ser experiências, lugares, coisas ou pessoas que estimulem aproximações, não objetivando homogeneizar ideias, mas provocar pensamento crítico, produção de sujeitos. Seria essa a diferença entre a definição que gostaria de apresentar para mediação como dispositivo, além das teorias de Agamben e Foucault quando afirmam o dispositivo como instrumento para o exercício de poder.

Frequentemente, nessa escrita, me vejo subvertendo alguns termos consagrados para adequá-los a um pensamento. Ocorre que tais terminologias se aproximam em muitos aspectos do que pretendo apresentar. Se Foucault define como elementos do dispositivo o “dito e o não dito” e o dispositivo como a rede que se pode estabelecer entre estes elementos, oferecer uma visita mediada pode ser um dispositivo. A presença de um mediador cultural, disponível ao visitante pode ser um dispositivo. A mediação como ato, realizada durante uma visita, pode ser um dispositivo. Recursos como frases, provocações, igualmente podem ser. O espectro é amplo e pode ser utilizado de muitas e diferentes formas. Uma mediação, tal qual acredito, se apropria e se distancia de uma ideia de dispositivo como uma estratégia controlada e de controle. A visita mediada pode tomar muitos rumos, uma vez que os aspectos considerados para que a mediação/dispositivo seja acionada é exatamente o fluxo, a conversa, o movimento. Trata-se de uma construção – o dispositivo é um lugar de trocas, é este campo, esta atmosfera que se cria com o visitante, é o encontro qualificado. Não é só a obra, não é só o conhecimento, não é só o visitante, com suas expectativas. A obra se coloca como o lugar para encontrar coisas além das obras. Vários componentes são acionados nesta relação. A mediação está nesse fluxo que pode provocar o visitante a se conectar com o espaço cultural, com a obra, com o artista e a querer saber mais. Nesta visita, vários aspectos ocorrem que podem ser considerados, eles próprios, como fragmentos desse grande lugar – a abordagem no momento da chegada, a escuta àqueles que chegam, o percurso, a escolha das obras a serem especuladas, a despedida. Tudo é parte desse todo e é mediação. O mais interessante é que varia. Nunca é igual. Mesmo quando os visitantes são os mesmos, não estarão ali da mesma maneira que estiveram na visita anterior.

Ao longo da pesquisa tenho me deparado com algumas possíveis definições para aqueles que participam de processos de produção de sujeitos, de aprendizagem e de construção cultural que, muitas vezes, se configuram como mecanismos de controle, de sujeição a poderes

constituídos. Outras vezes, no entanto, se apresentam como possibilidades de identificação de estratégias. Essas definições têm me ajudado a constituir as dinâmicas para ações educativas. Além das considerações sobre o conceito de dispositivo de Agamben e Foucault, me encontrei com as definições de “agente” e “paciente” de Alfred Gell.

Em *A teoria do nexa da arte*, Gell (2018, p. 39-60) adere à ideia de ação quando atribui a qualidade de “agência” a pessoas ou coisas iniciadoras de sequências causais de um determinado tipo, implicando necessariamente numa intenção. Seu conceito de agência é relacional, segundo o autor “para qualquer agente existe um paciente, e, por outro lado, para qualquer paciente, existe um agente” (GELL, 2018, p. 53). Portanto, o agente requer o paciente, e a qualidade de agência pode ser atribuída apenas havendo a existência deste. O “agente” é aquele que faz com que os eventos aconteçam em torno de si, que dão início a ações causadas por eles próprios; sendo o “paciente”, o objeto afetado de modo causal pelo agente. Qualquer pessoa ou coisa é potencialmente um agente. Objetos de arte, o artista, os públicos se alternam nesses papéis definidos por Gell. Objetos de arte podem ser pacientes, e artistas serem os agentes responsáveis por sua criação; assim como podemos entender o público como paciente numa relação com o mediador de uma exposição que, por sua vez, seria o agente; ou ainda o objeto de arte como agente numa relação direta com o público agora paciente.

Aqui, a mediação se estabelece numa relação agente-agente com o visitante: disparadores mediadores - e disparadores visitantes - de questões. Ambos despertam e incitam caminhos de reflexão. Não há pacientes nessa relação. Essa subversão recorrente de papéis em que a passividade é descartada atribui “autoria” à reflexão. É uma subversão deliberada. O visitante já não está na posição daquele que vai receber uma informação, mas sim acessá-la com seus próprios recursos. Quando penso a possibilidade de que ambos – visitante e mediador – estejam em ambos os papéis – agente e paciente – não há exatamente uma definição de lugares de poder ou de submissões, mas sim fluxos, alternâncias em prol de uma construção coletiva.

Considerando e me apropriando destas definições do termo dispositivo a partir de Foucault, Agamben, e da atribuição da intencionalidade trazida pelo conceito de Gell, posso localizar os campos teóricos que subsidiam essas definições e ampliar a designação de mediação em arte para a relação que pode se estabelecer entre pessoas, entre lugares, entre instituições, entre espaços de naturezas distintas, mesmo os virtuais, com a intenção de promover a aproximação do público com o campo de conhecimento da arte. Esse fluxo, essas indas e vindas entre o ver e o dizer, que não necessariamente traduzem uma ideia de

hierarquia entre aquele que sabe e seu interlocutor, podem ser provocados pelo mediador. Ao elaborar as visitas mediadas, procura-se a possibilidade da criação de uma situação de diálogo entre o mediador e o visitante. Os conceitos de dispositivo e agência nos ajudam a pensar sobre como ativar esse fluxo. Trata-se, aqui, de uma ideia de um programa educativo que pode se iniciar e dar em diversas circunstâncias e lugares e que não se restringe à transmissão de conhecimento.

Se o contato com a arte não precisa estar necessariamente no deslocamento até os museus, outros e múltiplos “espaços” podem ser disparadores de interesse e podem ser locais de ensino e aprendizagem. Perguntamo-nos se ainda existe uma experiência específica de museus por exemplo. Não desconsidero a importância de ver a obra em sua fisicalidade, de criar familiaridade com os equipamentos culturais, mas esse deslocamento e a natureza dessa experiência não necessariamente precisam se constituir como o melhor caminho.

Thierry de Duve (2009, p. 17)<sup>10</sup>, em *An Ethics* diz que o público em geral é contemplado com o contato com a arte até inconscientemente, dada a diversificada oferta de museus, galerias de arte e revistas especializadas. Podemos acrescentar a ampla oferta de eventos culturais que acontecem na Internet. Uma ida presencial ou virtual a um espaço cultural pode trazer interesse e conhecimento àquele que realiza a visita, e o “encontro” com a obra de um artista - uma intervenção, uma ação, uma performance - pode ser uma experiência transformadora. De Duve fala de um encontro que é de certa forma inesperado, imprevisível, quase casual, já que se pode estar exposto a esses contatos até inadvertidamente mesmo nos meios digitais, “navegando” na Internet e nos permitindo ser cooptados pelos caminhos que os links nos oferecem.

No entanto, os museus existem e têm um aparato que os sacraliza. Ainda que questionemos sua eficácia como espaços de aproximação com a arte, acredito que o conflito esteja mais vinculado à forma como se disponibilizam aos públicos do que em sua existência e pertinência. O encontro casual com obras de arte que De Duve cita, os espaços alternativos que têm sido criados, as galerias de arte com programação educativa, a rua são parte desse conjunto que também inclui os museus e centros culturais. Não é recomendável descartar qualquer um desses “dispositivos”, o que poderia reforçar que determinados lugares existem para determinados públicos, que determinadas formas de experimentar são inerentes a determinadas pessoas e validar que determinados espaços sejam excludentes.

---

<sup>10</sup> DUVE, Thierry de. *An Ethics*. In: *Art School: propositions for the 21st century*. Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology, MIT Press, 2009.

O que sugiro é a apropriação dessa “quase casualidade” e adotar o espaço cultural ou a obra artística, a web ou ainda os espaços públicos como lugares de diálogo e de enunciação intencionalmente. Transgredir, nesse sentido, a experiência específica de museus tanto em seus aspectos físicos quanto possivelmente reflexivos. Assim como na criação artística, a intenção é definidora. Dessa forma, todos podem ter contato, de alguma maneira, com o objeto artístico, e a mediação pode se atravessar nesse caminho estrategicamente. O vocabulário que eu traria para definir essa condição seria: inusitado, casualidade, acaso, tropeço. Como a obra de Jorge Menna Barretto na 32ª Bienal de São Paulo, *Restauero*, a única opção de restaurante, lanchonete, do evento, que era indiscernível naquele contexto. A indiscernibilidade, já visitada por outros artistas, se materializa na Bienal alimentando o público como uma estratégia para seu acontecimento. O visitante utilizava o restaurante como tal. Um restaurante com comidas vegetarianas, que não oferecia qualquer tipo de carne, com um cardápio “educador”, sustentável, sem objetos descartáveis, que trazia seus suprimentos de cooperativas locais a partir de, com e por meio de outras agências.

A agropecuária moderna é a atividade humana que mais impacta e transforma o planeta, ao comprometer a biodiversidade, compactar o solo, poluir rios e desmatar florestas. O projeto Restauero (2016) levanta questões acerca da construção dos hábitos alimentares e sua relação com o ambiente, a paisagem, o clima e a vida na terra. A obra opera como um restaurante, em parceria com Vitor Braz, cujo cardápio, elaborado com a nutricionista e chefe Neka Menna Barreto e a Escola Como Como de Ecogastronomia, em São Paulo, prioriza a diversidade do reino vegetal de origem agroflorestal. Esse espaço de alimentação propõe uma experiência de metabolização e digestão, tanto física quanto mental. Sua ambientação, realizada em parceria com O Grupo Inteiro, partiu da ideia de microclimas. Os áudios ligados à obra foram feitos por Marcelo Wasem, sobretudo em agroflorestas, onde é possível perceber um outro momento da vida dos alimentos que chegam até nós. Restauero propõe um despertar para os usos da terra e as consequências globais de nossas escolhas. Entendendo o nosso sistema digestivo como ferramenta escultórica, os comensais tornam-se participantes de uma escultura ambiental em curso, na qual o ato de se alimentar regenera e modela a paisagem em que vivemos. (BARRETTO, 2016)<sup>11</sup>

Figura 1 - Restauero, obra realizada por Jorge Menna Barretto para a 32ª Bienal de São Paulo, São Paulo, 2016

---

<sup>11</sup>Disponível em: <<https://jorggemennabarreto.com/trabalhos/restauero/>>. Acesso em: 11 dez. 2020.



Fonte: Disponível em: <<https://jorggemennabarreto.com/trabalhos/restauro/>>. Acesso em 09 nov. 2020

Figura 2 - Restauro, obra realizada por Jorge Menna Barretto para a 32ª Bienal de São Paulo, São Paulo, 2016



Fonte: Disponível em: <<https://jorggemennabarreto.com/trabalhos/restauro/>>. Acesso em 08 nov. 2020

Figura 3 - Restauro, obra realizada por Jorge Menna Barretto para a 32ª Bienal de São Paulo, São Paulo, 2016



Fonte: Disponível em: <<https://jorggemennabarreto.com/trabalhos/restauro/>>. Acesso em: 11 nov. 2020

Nesses casos, a formação dos agentes, o planejamento, a intencionalidade de suas ações são essenciais para que a estratégia seja bem sucedida. Trata-se de criar um corpo consciente baseado em conhecimentos, fundamentado. O espaço para o acaso é oferecido aos visitantes como parte dessa mediação que, no campo da arte, não precisa se dar por meio de explicações ou pela apresentação formal das obras e artistas, tampouco necessita facilitar o encontro entre visitante e a obra, pois o mediador ou agente não deve estar “no meio” dessa relação. Esse lugar “entre” deve idealmente ser um espaço ativado por indagações, por reflexões que permitam dar ao visitante a exata impressão de que poderia estar ali pensando sozinho. A mediação pode se dar como um lugar de passagem ou de passagens de presenças variáveis. Para que se iniciem processos de aprendizagem, os dispositivos, tais como Foucault e Agamben definiram, podem ser acionados, operando as idas e vindas entre o ver e o dizer, de forma relacional, permitindo que todos - agentes e pacientes - participem.

Um outro aspecto importante é a qualidade que tais encontros adquirem com sua recorrência. Quanto mais temos contato com campos de conhecimento, seus repertórios e conteúdos, mais capacidade adquirimos de nos tornarmos críticos em relação a eles. Uma mediação por si só não comporta as demandas e a complexidade de uma reflexão sobre as questões que são trazidas por obras, curadorias e artistas e que se referem ou reportam ao mundo contemporâneo. São necessárias muitas mediações, ou talvez a mediação como parte de um programa maior, um programa de educação em seu sentido mais amplo. Reporto-me aqui ao início deste trabalho, em sua Introdução, quando me referi à formação em arte

oferecida nas escolas desde a infância. A mediação cultural pode, em algum sentido, contribuir para dirimir a quase ausência de repertório de arte identificada em muitos públicos.

Segundo alguns pensadores contemporâneos, hoje estamos vivenciando uma falência do pensamento crítico, um excesso de conectividade, uma experiência volátil do presente, que os programas educativos realizados em museus já experenciam há algum tempo, por meio da imposição de visitas rápidas, visadas superficiais, passeios turísticos, consumo da arte como um produto. Caminhos para um aprofundamento dessas relações podem ser encontrados por meio de programas que se desloquem do registro da eventualidade para o registro de disparadores de desejos em permanência. A mediação como dispositivo capaz de despertar no público o desejo pelo conhecimento, por saber mais sobre o que está assistindo e por retornar àquele local. O vínculo com a arte se estabelece porque não terá sido apenas uma experiência em si, mas sim uma experiência estendida em tempo e espaço, uma vez que os saberes relativos ao que se vê não se esgotam naquele momento. Nesse sentido, a rede de conhecimentos que a contemporaneidade proporciona, aliada com a consciência de que há um acesso possível àqueles saberes, e que pode se dar a partir de seus próprios interesses, abre um campo de possibilidades para que se possa aprender. Programas vinculados à cultura e experiências formais de educação existem como partes de corpos distintos, como se não precisassem se conectar, como se não estivessem nos mesmos campos de interesse e de conhecimento. Cultura e Educação não costumam dialogar, trocar, aprender entre si. Creio que se pode propor um deslocamento de ponto de vista, mas talvez não na direção dos recursos formais de ensino.

Convicta de que mediar não se limita a espaços, condições e relações convencionais, procuro investigar a dinâmica de participação dos programas educativos no complexo sistema de ensino e aprendizagem da arte, em especial, da arte contemporânea, bem como seu potencial de cumprir um papel relevante na formação de público e ainda de existir como um campo ampliado de ensino e aprendizagem. Essa pesquisa é fundamentada pela observação de diferentes públicos em diferentes instituições e mostras das quais participei como mediadora e coordenadora. A existência de espaços, condições e relações convencionais podem não promover, por si, a aprendizagem ou a aproximação com a arte e penso que, da mesma forma, a mera existência de um programa educativo, de mediação cultural também não o faça. Sua existência não assegura sua eficácia. Um aspecto importante a ser considerado nos processos de ensino e aprendizagem é a participação daquele nomeado por Alfred Gell como “paciente”, por se encontrar convencionalmente na posição de quem recebe ou sofre uma determinada ação. Ainda que utilizando a terminologia de Gell, me permitirei transgredir sua definição e

buscar neste “paciente”, doravante denominado “visitante”, um protagonismo, não uma “passividade”.

Utilizo a terminologia própria às questões de educação – ensino, aprendizagem – mas gostaria de ressaltar que não se aplicam exatamente ao que pretendo alcançar e que designo como “experiência de aproximação com determinado campo do saber”. Creio que os termos “ensinar” e “aprender” estejam impregnados dos significados que adquiriram ao longo dos tempos, em que ensina quem sabe. O aluno como tábula rasa, que está ávido pelo conhecimento de seu mestre, a relação de hierarquia entre mestre e aluno, a subserviência do que ignora em relação àquele que vai lhe ensinar enfim são faces de sistemas consolidados em diferentes sociedades em que poucos têm acesso a um ensino de qualidade, em especial, que inclua um contato mais estreito com equipamentos culturais.

Carmela Gross, que atuou como mediadora – na época não era essa a terminologia, dizia-se monitor – nos anos 1960 na Bienal de São Paulo, dá um importante depoimento sobre essa participação e complementa com suas impressões sobre o curso que as ações educativas tomaram do longo o tempo. A entrevista ocorreu no âmbito do Seminário Arte em Tempo, promovido pelo Sesc SP e pela Bienal de São Paulo em 2013. A artista diz:

[...] talvez eu não tenha acompanhado muito de perto os processos educativos de outras bienais, mas eu acho que ela foi se enrijecendo, foi tomando um peso muito grande... Hoje em dia a arte pode tudo, quer tudo, e a educação é um jeito de apreender isso condicionando, pensando modos de difusão, de divulgação e de informação. Eu acho que hoje a arte, do jeito que eu tenho visto os processos educativos na bienal, ela passa muito por um processo informacional, o que é uma perda muito grande. Deixa o garoto lá levar um susto e não entender, e ele algum dia entenderá na vida dele, ou não entenderá nunca mais, ou fará conexões de outro tipo. Agora, se existe um tutor do lado dele dizendo como ele deve entender aquilo, dando parâmetros muito regulares para aquilo, eu acho muito pior, porque ele vai achar que a arte é essa coisa de entender e eu acho que a arte é uma coisa de se assustar, de odiar, de ficar tomado, de outras experiências, o que passa pelo entendimento, mas aonde o entendimento não esgota o assunto. (GROSS, 2013)<sup>12</sup>

Entre a proposição da artista, de uma ausência de interlocução, de uma total liberdade do visitante em seu contato com a obra, e a interferência da explicação existe um grande campo que pode ser explorado. Experiências de aproximação com determinados campos do saber pensados de forma a envolver o visitante e a torná-lo partícipe nesse processo tendem a obter melhores resultados. O que se procura é criar repertório a partir da ideia de que este está acessível a todos. Quanto mais se quiser saber, mais se deverá poder saber. Nesse sentido,

---

<sup>12</sup>#30XBIENAL (Ações Educativas) Seminário Arte em tempo: Década de 1960. Carmela Gross. 2012 Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Os-JW-HCSn4>>. Acesso em: 15 set. 2021.

professores, educadores, orientadores são agentes que requerem uma certa ausência de seu próprio atributo. Jacques Rancière, em *O Espectador emancipado*, diz

Na lógica pedagógica, o ignorante não é apenas aquele que ignora o que o mestre sabe. É aquele que não sabe o que ignora nem como o saber. O mestre, por sua vez, não é apenas aquele que tem o saber ignorado pelo ignorante. É também aquele que sabe como torná-lo objeto de saber, o momento de fazê-lo e que protocolo seguir para isso. Pois, na verdade, não há ignorante que já não saiba um monte de coisas, que não as tenha aprendido sozinho, olhando e ouvindo o que há ao seu redor, observando e repetindo, enganando-se e corrigindo seus erros. (RANCIÈRE, 2012, p. 13).

O desafio está em que haja uma renúncia ao papel “daquele que sabe”, retirando da ação o caráter de um “processo informacional”, ao qual Carmela Gross se refere. A necessária relação de confiança facilitadora da aprendizagem não se dará por meio de uma hierarquia entre mestre e aluno, entre o que informa e o que recebe a informação. Não se trata de estratégia de sedução ou convencimento, mas sim de provocar a percepção de que os acessos ao conhecimento estão ali, naquela mostra ou ação, disponíveis como conteúdo a ser adquirido. Oferecer ao visitante a possibilidade do reconhecimento da existência de um encontro sem intermediários, com autonomia, um encontro que o desperte para esse “olhar ao redor”, consciente e crítico. É espectador aquele que está percebendo, vendo, sentindo. Segundo a autora Marie-José Mondzain, em certo sentido, toda obra guarda um desejo de partilha, e o espectador é quem oferece aos objetos a possibilidade de existir na comunidade sensível e reflexiva. Diz também da possibilidade de ver camadas além do que simplesmente está posto. Há no visível uma outra leitura possível, uma visibilidade a mais. “(...)a arte das imagens é a arte desta superabundância do visível sobre tudo o que os olhos podem ver” (Mondzain, p. 268)<sup>13</sup>. Como se constrói esse espectador? Percebemos que crise e fissura são inerentes à produção artística, e, dessa forma, ser espectador implica também em colocar-se disponível para tal experiência, para ter contato com rupturas e questionamentos. Estar em crise não necessariamente se põe como um problema. Nas crises criamos, nas crises nos reinventamos.

A proposta que me acompanha é de que nós, que trabalhamos com mediação cultural, nos coloquemos disponíveis para os encontros, alguns com respostas, outros com mais dúvidas. Em nossa relação com os públicos, compartilhar o lugar da dúvida é o que pode promover o encontro com algumas respostas. Se se compreende o lugar do mediador como o daquele que informa, que explica, que esclarece, que responde, não será ao que estou me referindo. Na verdade, estou afirmando que mediar deve contrariar, de certa forma, o próprio

<sup>13</sup> MONDZAIN, Marie-José. *Homo spectator: Voir, faire voir*. Lisboa: Orfeu Negro, 2015.

sentido da palavra, o que pode parecer paradoxal, pois é o mesmo que dizer que o público deve prescindir do mediador, e que este deve atuar em direção à extinção do seu próprio trabalho. Aquele que trabalha para o seu fim. Quanto mais autonomia para visitar exposições, quanto mais entendimento dos códigos e repertórios que envolvem este campo de conhecimento o visitante tiver, menos necessária será a presença do mediador, daquele que está incumbido de facilitar esse contato. E, nesse sentido, melhor sucedido terá sido o trabalho por ele realizado.

Em *O amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu público*, publicado originalmente em 1966, é apresentado um minucioso estudo sobre os públicos de museus, decorrente de pesquisa realizada ao longo de anos. Foi constatado que a parcela dos visitantes que prefere a visita solitária, sem mediação, aumenta à medida que se eleva o nível de instrução dos visitantes, chegando a passar de 28% para 44% na Polônia e de 33% para 59% na Holanda. Entre as classes populares, constatou-se ser importante ter o “auxílio” de um guia que orienta e fornece explicações. O primeiro vínculo de acessibilidade e envolvimento com as questões culturais se dá com os aspectos econômicos, seguido pela escolaridade, segundo os dados da pesquisa. No entanto, a “necessidade cultural” é colocada como produto da ação das escolas, passível de reverter as condições sócioeconômicas.

No contexto brasileiro, citarei duas pesquisas, uma especificamente realizada em São Paulo e a segunda realizada em todo o território nacional. A primeira pesquisa, de 2014, é objeto da resenha publicada em junho de 2020 “O que sabemos sobre os públicos de museus e exposições de arte no Brasil?”<sup>14</sup> de Luiz Palma, membro do Grupo Técnico de Coordenação do SISEM-SP-Sistema Estadual de Museus de São Paulo, o mesmo órgão que realizou a pesquisa. Participaram em torno de oito mil respondentes de 21 cidades com mais de 100 mil habitantes, onde se concentrava à época metade da população de São Paulo. Segundo a pesquisa sobre hábitos culturais, em qualquer classe de renda, o desinteresse é a principal causa para não ir ao cinema, ao teatro nem aos museus. A segunda causa são razões econômicas, apontadas por 21%, 18% e 15% da população das classes A e B, C e D e E, respectivamente. O interesse pela maioria das atividades cresce com a renda. Em relação aos jovens na faixa etária que vai de 12 a 24 anos, a pesquisa apontou que o processo de formação cultural é influenciado pelos círculos familiar, escolar e dos amigos. Especificamente sobre o estímulo da escola pela cultura, uma maior proporção daqueles que cursaram apenas o ensino

---

<sup>14</sup> Disponível: <<https://www.sisemsp.org.br/o-que-sabemos-sobre-os-publicos-de-museus-e-exposicoes-de-arte-no-brasil/>>. Acesso em 15 set. 2020.

fundamental afirma que a escola estimulou muito (24%). Observamos que há coincidência entre as conclusões das pesquisas realizadas na Europa e aqui no que se refere à importância da escola na formação do frequentador de espaços culturais.

A segunda pesquisa, do ICOM<sup>15</sup>, citada no início dessa tese, aponta em relação aos públicos que, para quase 1/3 do público (4210 respondentes de 412 cidades em 25 estados e do Distrito Federal, sendo 69,8% capital x 30,2% interior), o museu é prioritariamente um lugar de conhecimento (29,1%), de reflexão sobre o passado, o presente e o futuro (27,9%) e inspirador (26,3%). Espaços culturais são compreendidos e requeridos como potenciais espaços de aprendizagem pelos públicos portanto. Nesse sentido, as atividades oferecidas pelos setores educativos das instituições culturais podem apontar, primordialmente, para o pressuposto de que o visitante necessita de um decifrador de códigos. Porém, identifico o mediador com a função de um facilitador do reconhecimento e leitura desses repertórios e como aquele que tem a função de manter, e não aplacar, a inquietação que uma mostra pode trazer.

Sim, porque a arte, muitas vezes, inquieta. E é por meio dessa inquietação que pode se dar a abordagem bem sucedida de um mediador. O estranhamento é uma ideia recorrente e importante no campo da arte. Retornamos à fala da artista Carmela Gross (2013), concordando quando ela diz: “[...] eu acho que a arte é uma coisa de se assustar, de odiar, de ficar tomado, de outras experiências [...]” Quando estranhamos iniciamos um movimento de investigação que pode nos levar ao conhecimento. Se há rejeição, há uma razão, e essa razão não necessariamente se apresenta com clareza, mas pode ser o melhor início de uma abordagem. A desconfiança, a raiva, os desconfortos são aliados da mediação. “Todos estamos, na medida em que estamos, inclusive aquele que ensina, numa relação com a realidade do inconsciente que nossa intervenção não somente traz à luz, mas que, até um certo ponto, engendra.” (LACAN, 2008, p. 148)

Encontro uma proximidade entre o artista Antoni Muntadas e Lacan nesse sentido. Diz Muntadas (2011, p. 119): “Sempre me preocupei com o invisível, porque é algo que está atrás, *in between*, são coisas que não se apresentam para a sociedade. Acredito também que é muito importante cuidar para que isso seja visto. Refiro-me aqui ao momento em que a presença de um trabalho de mediação pode acontecer, o que em geral se dá em espaços de apresentação de obra; porém, a impressão que o visitante traz vem de outros contatos,

---

15

Disponível: <[http://www.icom.org.br/wp-content/uploads/2020/11/20201120\\_Tomara\\_ICOM\\_SumarioExecutivo\\_FINAL.pdf](http://www.icom.org.br/wp-content/uploads/2020/11/20201120_Tomara_ICOM_SumarioExecutivo_FINAL.pdf)>. Acesso em 6 out. 2021

anteriores a esse momento. Como afirma De Duve em *An Ethics*, citado anteriormente, encontros com a arte não ocorrem apenas em instituições de arte. Podem se dar na rua, por meio de publicações, de programas de TV ou de acessos à Internet. A mediação cultural encontra um espectador repleto de informações adquiridas anteriormente à visita, que devem ser consideradas neste momento.

Todo e qualquer conhecimento permite uma sucessão de desdobramentos e reflexões, que sempre poderão ser explorados e tomados como pontos de partida, e o trabalho de mediação passa a ser uma espécie de agenciamento dessas percepções do visitante. O mediador trabalha dialogicamente com o público, aproveitando suas falas e relacionado-as a questões pertinentes à obra ou mostra. Tal procedimento apresenta ao visitante a possibilidade de uma reflexão que prescindir do mediador. Diante das afirmações de Lacan e de Muntadas, esse engendramento é sempre possível, bastando ser estimulado. Essa intervenção que traz à luz e que cuida para que o está *in between* seja visto, uma vez apreendida não será mais descartada. A autonomia do visitante para o desvelamento desta coisa “invisível” estará conquistada. O mediador estimula o espectador a relacionar o que viu e o que pensa sobre o que viu com suas próprias experiências. A autonomia implica na apreensão dos códigos e repertórios que variam, pois acompanham e correspondem aos diversos aspectos culturais que tanto podem ser os do próprio visitante, como aqueles presentes no que está sendo visto ou vivenciado.

O espectador também age, tal como o aluno ou o intelectual. Ele observa, seleciona, compara, interpreta. Relaciona o que vê com muitas outras coisas que viu em outras cenas, em outros tipos de lugares. [...] Assim, são ao mesmo tempo espectadores distantes e intérpretes ativos do espetáculo que lhes é proposto. (RANCIÈRE, 2012, p. 17)

Dessa forma, deve-se dedicar especial atenção à percepção dos interesses e especificidades culturais desse público. Quando Rancière define o espectador como, ao mesmo tempo, distante e intérprete ativo do espetáculo, equipara-o – o espectador – ao cidadão que está exposto aos estímulos do mundo citado por Boris Groys. Aprende-se quando, ao observar ao seu redor, este cidadão interpreta, relaciona e compara. Nesse sentido, seria natural que se sentisse familiarizado ao se deparar com uma obra de arte que se referisse ao seu próprio tempo, ao seu mundo, ao cotidiano, que trouxesse as questões da vida para os espaços de cultura. No entanto, não é o que tem ocorrido, e a reação do público à arte contemporânea não tem apontado exatamente para uma aproximação, em especial, mas não somente no Brasil nos anos 2020. Tal aspecto contraria o resultado da pesquisa citada anteriormente, do ICOM Brasil sobre os públicos, em que estes relatam o que esperam dos

museus.

Em relação à sua atuação e posicionamento na sociedade: serem mais diversos, inclusivos para todas as pessoas e acessíveis aos diferentes públicos (42,9%); apoiarem causas sociais da sua comunidade, incluindo os artistas locais (37,9%); ampliarem e diversificarem a programação cultural, incluindo novas exposições com maior frequência (36,5%); tratarem de temas e pautas sociais e políticos importantes, como racismo, feminismo, desigualdade de gênero etc. (27,9%); serem menos formais ou mais divertidos (14,6%). (ICOM, 2020, p. 13)

Ainda que significativos cerca de 40% dos 4210 entrevistados apontem para o desejo de um museu pautado por temas sociais e políticos, causas sociais presentes no nosso cotidiano, temos presenciado movimentos em direção a um certo conservadorismo. Transformações têm ocorrido no campo política e da cultura levantando importantes pautas da sociedade, com demandas por ações decoloniais, por discussões em torno das questões de etnicidade, geracionalidade, territórios. A arte reflete essas pautas, e observamos que não estamos caminhando exatamente em direção a uma proximidade, mas muitas vezes a uma rejeição. Quando voltamos o nosso olhar para um possível futuro, é impossível não olharmos para um passado recente, há cerca de 50 anos: os anos 1960 e 1970. Nesse período, a arte se volta para experimentação tanto em sua produção quanto em sua relação com o público. Um passado como possibilidade de futuro.

Alguns protagonistas foram emblemáticos naquele momento e apontaram para esse futuro que ainda aguardamos. Lina Bo Bardi, por exemplo, em sua arquitetura, curadorias e intervenções revela um olhar que considera e procura adotar as especificidades da cultura local, em experimentações que transcendem o uso de materiais, mas dialogam com o entorno, com os usuários daqueles espaços. Seus projetos esgarçavam as fronteiras entre a criação dita popular e o circuito dito “oficial” ou erudito da cultura. Esse movimento para fora das formas convencionais de fazer e mostrar a arte foi sinalizado igualmente pelo artista Hélio Oiticica, em sua obra e trajetória, criticando diretamente os modos de produção de obras de arte, a produção artística e seus rumos, em especial a arte moderna, mas não somente. Em seu texto *A obra, seu caráter objetal, o comportamento*<sup>16</sup>, o artista questiona também os modos de apresentação das obras, consagrando a estes o próprio apagamento de sua potência e o quase desvirtuamento das intenções do artista que as realizou. Cita, para isso, a obra de Mondrian e o contraste entre as formas de acomodação de suas obras no ateliê e seu posterior emolduramento e exposição nos espaços culturais. Segundo Hélio, as obras “viviam” muito mais ali, no ateliê, antes de entrarem no consumo “cultura-comércio” quando expostas nos museus.

---

<sup>16</sup> OITICICA, Hélio. *A obra, seu caráter objetal, o comportamento*. In: FIGUEIREDO, L.; PAPE, L.; SALOMÃO; W. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

A insuficiência das estruturas de museus e galerias de arte, por mais avançados que sejam, é hoje em dia flagrante e trai, em muitos casos, o sentido profundo, a intenção renovadora do artista. Lembro-me de como Mondrian, por exemplo, é injustiçado ao ser colocado tão esteticamente dentro de vidro, em larguíssimas molduras inteligentemente boladas para suas obras, em lindas salas como um acadêmico cafona qualquer. (OITICICA, 1986, p. 118)

Essa percepção e rejeição aos sistemas da arte, aos circuitos “obrigatórios”, àqueles que pretendiam ou faziam parte desse campo de trabalho, levou Hélio Oiticica a ser tomado como o porta-voz de toda uma concepção de criação em arte voltada para a liberdade, para uma relação direta entre vida e obra, em estado de mistura e embaralhamento. Essa condição aparece de forma mais evidente para o público por meio da precariedade dos materiais que utiliza, trazendo o objeto artístico para o campo comum. As experiências que se pode ter com as obras do artista são intensas, em pinturas que invadem os corpos, se movimentam, extrapolam os limites convencionais. Sua obra propõe a participação do espectador não de forma convencional, mas intensamente, como o define no conceito de “Supra Sensorial”, promovendo a transformação dos processos de arte em sensações de vida. A expressão “propõe propor” indica a possibilidade de um artista propositor que realiza trabalhos que envolvem o público, que transgride os modos de apresentação das obras.

Ele começa o texto dizendo da “insuficiência das estruturas dos museus e das galerias de arte “para abrigar as inovações artísticas (OITICICA, 1986, p. 118-119). Além das questões diretamente relacionadas à desierarquização dos materiais e formas de apresentar as obras, ocorre uma busca pela experiência direta dos públicos com as obras e de uma certa desobediência aos padrões vigentes em vários aspectos. Ressalto que nem todos os públicos eram contemplados e que, tampouco, os espaços como museus eram apropriados por todos. Caminhamos um pouco, mas afinal já se passaram mais de 50 anos.

Aprofundar tais aspectos, atuar mais criticamente, provocar os públicos a pensarem sobre o que estão assistindo, ainda se faz urgente. É das instituições culturais e daquele que nomeamos o “sistema da arte” essa responsabilidade. Com frequência, em museus, exposições, ouvimos a frase: “mas isso não é arte”, ainda que o objeto de tal comentário esteja nesse espaço cultural oficial que por si o validaria como tal. A obra de arte tem sua legitimidade questionada pelo visitante com frases de espanto, de indignação até. Sabemos que museus e espaços de cultura contam com equipes e mecanismos para definir sua programação, escolher artistas e obras e, a reboque das reivindicações da sociedade, parece haver um movimento no sentido de rever essas estruturas.

É relevante, aqui, fazer uma observação sobre os agentes desse sistema - artistas, curadores, críticos de arte, colecionadores, marchands, teóricos da arte, um grupo de

profissionais que parece não estar próximo de um público, o qual, muitas vezes, também parece não compreender exatamente a finalidade desses espaços - museus, espaços culturais, galerias de arte. Além da própria programação, a recepção aos públicos em suas várias versões poderiam encurtar tais distâncias. Textos, conteúdos, expografias poderiam ser reescritos, revistos, para que a produção artística assim deixasse esse lugar ainda sacralizado, enigmático, inacessível. Na pesquisa do ICOM Brasil (2020, p. 13) acima citada, observamos a demanda pelos museus “serem mais diversos, inclusivos para todas as pessoas e acessíveis aos diferentes públicos (42,9%)”. O acesso do público em geral aos espaços de cultura ainda se dá com um registro de não pertencimento. O espaço não pertence ao público e vice-versa.

Importante apontar que, pelo menos desde o Modernismo, há registros de reações negativas em relação à arte, não só do público, mas citações de artistas, de teóricos, de integrantes do sistema de arte em geral assim o indicam, ainda que apontem para uma certa transitoriedade nesses “sentimentos”. Leo Steinberg em *A arte contemporânea e a situação de seu público* define “público” como o papel desempenhado por pessoas diante de determinada experiência (1986, p. 242-243). Diz também que todas as pessoas podem sentir desconforto diante de um estilo novo, pouco habitual e que “Nenhuma arte parece parecer incômoda por muito tempo.” (1986, p. 245). É possível considerar então que deve haver, naturalmente, um tempo necessário entre a rejeição e aceitação da obra de arte. Podemos nos perguntar por quem e como pode se operar essa legitimação, mas prefiro nos perguntar que caminhos podemos adotar para que esse tempo entre rejeição e aceitação se encurtem, bem como para que o julgamento não se detenha às questões pessoais, subjetivas, de gosto.

Segundo autores como Boris Groys, no *Modernismo*, o reconhecimento do artista como tal não se deu, especialmente em razão da supressão promovida pelo movimento - do que até então era essencialmente relacionado ao mimético e religioso. “[...] a modernidade é uma era da perda permanente do mundo familiar e das condições de vida tradicionais. É um momento de mudança permanente, de rompimentos históricos, de novos fins e novos começos.” (GROYS, 2011, p. 91). Posição semelhante à de Leo Steinberg (1986, p. 247): “Quando confrontadas com uma nova obra de arte, as pessoas podem sentir-se excluídas de algo de que acreditavam fazer parte integrante - um sentimento de ser frustrado ou privado de alguma coisa”.

Algumas das convicções artísticas da Arte Moderna como a quebra com a representação, a pureza, dos meios e materiais indicam a busca de uma autonomia da arte e dos artistas, proporcionando a possibilidade de “pura” criação. Essa - a ideia de pura criação - é a característica mais imediata que nos é apresentada quando pensamos sobre a passagem da

arte clássica para a modernidade. Segundo o mesmo Boris Groys em *O destino da arte na era do terror* “Os artistas da vanguarda clássica viam-se como agentes de negação, destruição, erradicação de todas as formas tradicionais de arte” e “Uma obra de arte moderna era medida pelo quão radical era, por quão longe tinha ido o artista na destruição da tradição artística” (2020, p. 449).

Essa destruição pode se traduzir de diversas formas, ainda segundo o autor, a ruptura no campo estético não se dirigia somente às formas de fazer arte. Igualmente, havia a busca por reconhecimento e por validação de todas as formas de expressão, meios, materiais. À época, não se tratava apenas de romper com os paradigmas, mas também de uma vontade de estabelecimento de um valor universal da arte, tomando como um dos argumentos o de permitir que todos estivessem incluídos naquela cena, o que de fato nunca ocorreu. Talvez melhor se pudesse definir como uma aspiração a direitos iguais, a uma liberdade além de uma garantia de permanência, de sobrevivência ao tempo.

A ruptura então foi de tal ordem que a arte passou a destinar-se unicamente aos iniciados, ao público especializado, tornando-se necessário o conhecimento de seus códigos e repertórios. Quando os artistas da vanguarda procuraram estabelecer uma dimensão universalista para a arte que produziam, tornando-a passível de realização por quaisquer pessoas em quaisquer tempos, empreendiam uma estratégia impregnada de caráter filosófico e transcendental. A tentativa de apresentar a possibilidade de acesso àquela manifestação não ficou clara, ao contrário, a obra de arte se apresentou como banal, foi depreciada. A ideia política de reduzir a técnica ao mínimo e retirar da atividade criativa a história, a narrativa, a tradição ironicamente afasta o público, uma vez que, para que pudesse de fato, apreender tal manobra, seria necessário e imprescindível que a conhecesse.

Travar contato com esta produção deveria passar pela percepção das intenções do artista, da obra e do contexto colocados em debate por meio da arte, a qual de alguma forma sempre tratou de questões relacionadas a seu próprio tempo. Segundo parece, isto não ocorreu – “A arte de vanguarda é feita para uma população constituída de artistas”, diz Groys (2011, p. 97). A vanguarda moderna não passa a ser popular exatamente por querer ser democrática – suas imagens são “fracas” e não criam uma conexão com o público que as vê. Precisamos compreender a que público se destinava e ainda ressaltar que estamos nos referindo à produção artística europeia, que estabeleceu durante muito tempo os parâmetros de legitimidade e qualidade de uma obra. Boris Groys, referindo-se à arte moderna, me apresentou a ideia de “fraqueza da arte” que me pareceu absolutamente coerente com a justificativa de distanciamento dos públicos diante da arte na contemporaneidade. Parece

bastante evidente que há uma lacuna promovida exatamente pela proximidade entre arte e públicos ocorrida tanto nas manifestações artísticas do início do século XX, quanto nesses nossos anos.

Hal Foster, na publicação *O que vem depois da farsa*, em seu texto *Underpainting*, fala sobre a exposição *History of painting* do artista Kerry Marshall. O texto toma como base a pintura *Untitled (Underpainting)* realizada pelo artista em 2018, que traduz, de uma certa maneira, as questões postas pelo artista em toda a sua mostra, uma reflexão sobre a história da pintura, em especial sobre a “[...] ausência marcante de figuras negras na arte tradicional” (FOSTER, 2021, p. 95) – ausência como imagem, como autores e também como presença nos espaços de cultura. A pintura em questão *Untitled (Underpainting)* representa uma galeria que parece ser de um museu, duplicada. O que vemos, de topo, é o corte de duas paredes e a mesma cena em frente de cada uma delas, em cada uma das metades da pintura. São crianças sentadas no chão, olhando para as pinturas penduradas nas paredes, das quais somente vemos parte das molduras. Em cada cena, uma professora aparentemente apresenta a pintura para os alunos, como uma aula.

Figura 4 - Kerry James Marshall, *Untitled (Underpainting)*, 2018



Fonte: Disponível em: <<https://www.artnews.com/art-news/reviews/gone-market-david-zwirner-show-kerry-james-marshall-ponders-whether-artworks-fated-become-commodities-11314/>>. Acesso em: 8 out. 2021

Várias questões são colocadas por Hal Foster em seu texto, desde aquelas relativas à própria História da Arte às questões da pintura como a janela renascentista, o recurso do espelho recorrente na pintura holandesa, além de uma crítica à exposição. Sobre *Untitled (Underpainting)*, Foster diz que Marshall “[...] reelabora o metaquadro de pinturas do acervo artístico, deslocando-o de uma exibição privada, de propriedade e prestígio para um espaço social de contemplação e aprendizado” (FOSTER, 2021, p. 105). A cena nos leva antes a refletir sobre a atenção daquelas crianças à suposta aula, do que exatamente às questões da pintura e da arte. Uma proposta de transformação, certamente. Há uma proposta de escavar as instituições culturais, seu papel, seu desempenho nesse processo, uma provocação de leitura da história da arte à luz de seus pontos cegos: qual a base oculta que os edifica?

No vídeo *Mastry*<sup>17</sup>, o artista – ele mesmo – discorre sobre a ausência de artistas negros na galeria dos mestres da arte, em especial, da pintura, ao longo da história. Entre os “velhos mestres” não há “velhos mestres negros”, diz ele, e diz sobre a dificuldade que temos para apreciar coisas que não nos incluam como parte de seu valor, de seu sistema. A representatividade está vinculada à aproximação com o objeto. Há uma exclusão de representatividade em escala muito grande quando nos debruçamos sobre as imagens na história da Arte. O artista diz da lacuna que identificou ao se interessar por arte, entre o que poderia produzir e o que a história da pintura lhe mostrava. Seu interesse pela representação em seus diversos aspectos o levaram a se aprofundar nas questões da pintura, do sistema da arte e em seus repertórios. Seu trabalho é político. Segundo Marshall, para que se possa normalizar a presença de negros nos museus, nos espaços de cultura, é preciso representá-los lá e ser intransigente na sua negritude, realizando-as com a mesma força, mesma complexidade, mesma integridade com que os mestres fizeram as demais, e fazer tão bem quanto eles para estar no mundo nas mesmas condições.

Ainda que as instituições culturais hoje incluam em suas pautas as questões sociais, o panorama que Marshall nos apresenta mantém ainda lacunas que o artista aponta. Tão importante sua afirmação sobre a falta de representatividade de vários segmentos da sociedade nos diversos espaços oficiais da cultura e da arte. Se a estratégia para estabelecer a força da arte é anunciar sua proximidade com a vida, a presença dos inúmeros “agentes” que constituem as sociedades é imprescindível. Nesta falta de reconhecimento pode residir a falta

---

<sup>17</sup> Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=K2bmHE7MRQU>>. Vídeo que acompanha a exposição *Mastry*, organizada pelo Museum of Contemporary Art Chicago, The Metropolitan Museum of Art, New York, e The Museum of Contemporary Art, Los Angeles desde abril de 2016 a julho de 2017.

de empatia que persiste. E, mais uma vez, reitero a relevância dos programas educativos para esse fim.

Identifica-se nas ações e nos objetos artísticos, desde os anos 1960 e atualmente, uma aproximação visual e conceitual com a vida, com os cotidianos, e a experiência estética se aproxima da banalidade do lugar comum. Arte e vida competem na busca de visibilidade. Segundo Groys (2020, p. 451-452), “[...] a realidade oculta por trás da imagem nos é mostrada tão feia como esperávamos que fosse”. Vida e arte não estão dissociados e nos provocam. O que pode diferenciar uma imagem de um acontecimento real de uma imagem artística? E, ainda, de quantas formas as imagens dos acontecimentos reais podem ser manipuladas para gerar mais impacto e assim criar mais semelhança com uma imagem produzida por um artista?

Considerando a forma dramática e deliberadamente carregada de recursos simbólicos com que a mídia trata e disponibiliza as imagens de acontecimentos na contemporaneidade, o autor diz “A função da arte como meio de representação e o papel do artista como mediador entre realidade e memória estão completamente abolidos” (GROYS, 2020, p. 448). No mesmo texto, o autor nos instiga, ao apresentar o que considera o papel das instituições de arte hoje.

Ao contrário dos meios de comunicação de massa, as instituições de arte são lugares de comparação histórica entre passado e presente, entre a promessa original e a realização contemporânea dessa promessa e, portanto, possuem os meios e as possibilidades de serem locais de discurso crítico. Porque todo discurso precisa de uma comparação, precisa de uma moldura e uma técnica de comparação. Dado o nosso clima cultural atual, as instituições de arte são praticamente os únicos lugares onde podemos realmente nos afastar do nosso próprio presente e compará-lo com outras épocas históricas. Nesses termos, o contexto artístico é quase insubstituível, pois é particularmente adequado para analisar criticamente e desafiar as reivindicações do zeitgeist orientado pela mídia. As instituições de arte são um lugar onde nos lembramos dos projetos de arte igualitários do passado, de toda a história da crítica da representação e da crítica do sublime - para que possamos medir nosso próprio tempo contra esse panorama histórico. (GROYS, 2020, p. 456)

Torna-se clara sua posição, que distingue as estratégias de impacto estético e visual das da mídia. O autor considera as instituições de arte como aquelas que podem oferecer a possibilidade de um contato com os diversos tempos, de um distanciamento crítico. Configura-se como tarefa da arte, dos artistas, das instituições fazer uma conexão com o público que permita dar a perceber quais contornos pertencem a que campos. Como? Qual espaço cultural ou experiência de ensino e mediação poderiam ser produtivos nesse contexto?

## **2 O TEMPO E OS TEMPOS. O PRESENTE E A PRESENÇA.**

Tempo, Tempo, Tempo, Tempo, compositor de destinos, tambor de todos os ritmos... Tempo, Tempo, Tempo, Tempo, por seres tão inventivo e pareceres contínuo... Tempo, Tempo, Tempo, Tempo, e quando eu tiver saído para fora do teu círculo não serei nem terás sido. Ainda assim acredito ser possível reunirmo-nos num outro nível de vínculo.

*Caetano Veloso*

Se compararmos os contextos do início e do final do século XX e as condições de recepção da arte podemos deduzir que sua “fraqueza” na modernidade foi decorrente da tentativa de tornar-se tão forte que sobrevivesse ao tempo, às mudanças, que se libertasse do vínculo ao estado e à religião, e de ilustrar os costumes das diferentes épocas. Apesar do afã de universalidade, tanto em forma quanto em abrangência, não se cogitou criar algum canal de interlocução com o espectador, que estranha aquela forma de arte que já não imita a realidade. A reação da produção artística ao momento de transformações que a passagem do século XIX para o século XX trouxe, não encontrou um público capaz de absorvê-la, de decifrar seus códigos, de perceber que estavam destinadas ao seu próprio tempo. No manifesto *Pintura futurista: manifesto técnico* de 1910 consta:

Como em todos os campos do pensamento humano a imóvel obscuridade do dogma é substituída pela iluminada busca individual, cumpre que na arte nossa a tradição acadêmica seja substituída por uma vivificante corrente de liberdade individual. Queremos reentrar na vida” (CHIPP, 1993, p. 295)

E a “fraqueza” da arte contemporânea estaria igualmente localizada nessa sintonia entre arte e vida, na sua condição indissociável, nas referências ao cotidiano, na analogia com as questões que se apresentam na contemporaneidade.

E o que dizer sobre o tempo? Que aspectos da experiência do tempo, em especial do próprio tempo, daquele em que estamos, no presente e na presença podemos apreender? Giorgio Agamben e Boris Groys apontam em direção à possível inapreensibilidade do tempo na contemporaneidade. Estar no seu tempo seria o mesmo que ter uma experiência de simultânea visita à ancestralidade e ao futuro. Boris Groys:

O presente deixou de ser um ponto de transição do passado para o futuro, tornando-se, ao invés disso, um lugar da reescrita permanente do passado e do futuro - de

proliferação constante de narrativas históricas além de qualquer alcance ou controle individual. (GROYS, 2009, p. 216)

Giorgio Agamben (2009, p. 59) afirma: “A contemporaneidade, portanto é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias [...]”. Ambos dizem do tempo, mas não de um tempo cronológico já que para podermos perceber o nosso próprio tempo, precisamos ter um distanciamento, um certo anacronismo em relação a ele. Nesse sentido, o homem contemporâneo não coincidiria com seu tempo, o que não quer dizer que não lhe pertenceria, mas sim que seria capaz de ter um distanciamento que lhe permitisse ser crítico, ver para além da camada da aparência, daquilo que está a ser descoberto. Seria estabelecer contato com os aspectos filosóficos e transcendentais que uma obra de arte pode lhe oferecer, mesmo que desprovida de quaisquer narrativas, estabelecendo, como diz Caetano Veloso “um outro tipo de vínculo”. Tal vínculo está compreendido na duração que existe em cada objeto. Sua existência, sua sobrevivência, não estão diretamente relacionadas à sua história, à sua passagem no tempo cronológico. Uma vez que é descrito no presente, o objeto se impregna das relações que podem se estabelecer aí. E, nesse sentido, estão incluídos muitos tempos, inclusive o futuro. A fratura nos coloca nesse lugar. Didi-Huberman, em *Diante do tempo, História da arte e anacronismo das imagens* diz que “a história da arte está sempre pro recomeçar. Cada novo sintoma nos reconduz à origem.” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.109)<sup>18</sup>

Considerando esses aspectos, que atribuem às obras de arte uma temporalidade específica, e que se referem tanto à sua concepção, sua recepção pelo próprio sistema da arte, e sua recepção pelos públicos, podemos elaborar os processos de aproximação com a arte por um viés que extrapole sua visibilidade ou seu peso histórico. As obras vibram de maneiras diversas para públicos diferentes, e o olhar que podemos ter para tais processos deve contemplar essa condição.

Os modos de apreensão de conhecimentos acontecem de várias formas, mas sobretudo a partir dos nossos interesses e das relações que estabelecemos entre o que já sabemos e o que nos está sendo “apresentado”. Arthur Danto (2006, p. 199) diz que “a mesma obra não afetará duas pessoas diferentes da mesma maneira, nem mesmo a mesma pessoa da mesma maneira em diferentes ocasiões”. O que Danto quer dizer é: o que já vivemos, aprendemos, pensamos pode ser despertado nesse contato, mas o processo de re-

---

<sup>18</sup> DIDI\_HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

conhecimento não se conclui aí, podendo ser reativado por experiências que teremos em outros momentos, mesmo depois desse encontro.

Recentemente assisti a um filme<sup>19</sup> em que o artista dizia que “a pintura é feita de lembranças de lembranças”. No contexto daquela ficção, sua intenção era desvincular a representação do mundo real, definindo sua pintura como uma imagem apenas, porém a referência a “lembranças de lembranças”, que a personagem faz, me remeteu a esse estado que a arte nos proporciona. Nem sempre as lembranças são nossas, podem simplesmente nos terem sido contadas, podem ser herdadas e até inventadas; mas por meio da arte acessamos tais memórias, tais impressões. A escritora Conceição Evaristo diz na introdução ao seu livro *Insubmissas lágrimas de mulheres*:

Então as histórias não são inventadas? Mesmo as reais, quando são contadas. Desafio alguém a relatar fielmente algo que aconteceu. Entre o acontecimento e a narração do fato, alguma coisa se perde e por isso se acrescenta. O real vivido fica comprometido. (EVARISTO, 2016, p. 7)

E esse comprometimento se traduz de várias formas. Sigmund Freud, em *O Mal-estar na cultura* utiliza a cidade de Roma e sua longa e importante história para criar uma imagem ou uma analogia com a conservação do passado na vida psíquica. Sua descrição de regiões da cidade em diferentes épocas, suas construções e reconstruções que se justapõem no tempo deixando rastros, materializa a ideia de que nada do que uma vez tenha acontecido se perde, de que todas as fases do desenvolvimento de um ser psíquico sempre existirão. Freud utiliza palavras que podem definir as impressões e memórias às quais me refiro - “algumas brechas”, “encontrar partes”, “restos”, “ruínas”, “reconstruções”, “coisas antigas enterradas”. E, em determinado trecho, referindo-se a um visitante imaginário defrontado com partes de uma muralha, diz “Se souber o bastante - mais do que a arqueologia de hoje -, talvez ele possa acrescentar todo o traçado dessa muralha [...]” (FREUD, 2010, p. 51).

Ainda segundo Freud, lembranças podem ser fantasiadas a partir de nossa experiência com elas. A memória, contaminada pelos acontecimentos que cercaram o fato, pode estar sendo encobridora ao esconder o trauma. Os limites entre fantasia, recordação, memória e histórias podem ser muito instáveis da mesma forma que os limites entre o incômodo que uma obra ou uma experiência com a arte podem provocar em quem participa e questões que os visitantes trazem também.

Trata-se de uma arqueologia não só material, mas uma “arqueologia psíquica”, segundo Didi-Huberman.

---

<sup>19</sup> SHTISEL. Direção: Alon Zingman. Israel: Abot Hameiri e Yes. 2013.

A memória está, certamente nos vestígios que a escavação arqueológica traz à tona; mas está também na própria substância do solo, nos sedimentos agitados pela enxada do escavador; está, enfim, no próprio presente do arqueólogo, no seu olhar, nos seus gestos metódicos ou hesitantes, na sua capacidade de ler o passado do objeto no solo atual. (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.122)<sup>20</sup>

A mediação pode cooperar para que se estabeleçam essas conexões, para que se dêem as necessárias relações, completando traçados, encontrando as partes, atualizando tais percepções, e para que se possa afinal até aprender. Há uma interpretação possível para estas lacunas e para a reação que nos provocam. Esse certo incômodo atribuído à arte, que pode ser explorado, tal como Freud e Didi-Huberman nos provocam a pensar, muitas vezes é vinculado apenas aos seus aspectos estéticos e à sua aparência. As faltas a serem preenchidas na história dessas muralhas pode se comparar à sensação de desconforto que certas experiências com a arte provocam. Na busca conjunta do preenchimento dessas faltas, mediador e visitante podem se aproximar cruzando informações, histórias, experiências e interesses. Há uma cumplicidade possível nessa busca. O mediador fala em nome da obra, do artista, da curadoria, criando um vínculo entre a experiência do visitante e o acesso a esse conhecimento.

Gostaria de refletir sobre a forma como a arte contemporânea pode ser apresentada ao público e à possibilidade de uma experiência de presença por meio dessa reescrita permanente do passado e do futuro citada por Groy, e por meio da passagem da aderência ao distanciamento mencionados por Agamben. Sabemos que o contemporâneo trabalha com um permanente fluxo de questões, acompanhando o incansável movimento de seu tempo, em alternâncias de dispersão e evidências, com preocupações filosóficas e igualmente plurais. Se o contemporâneo interpela e percebe o escuro de seu tempo, e ser contemporâneo significa voltar a um presente em que jamais estivemos, pode-se habitá-lo e experimentar os diversos tempos, refletir sobre eles, como disse anteriormente, por meio das frestas, resíduos, fragmentos que emergem e se apagam, inapreensíveis.

A impossibilidade de apreensão deste momento, deste acontecimento que olha para frente e para trás ao mesmo tempo, caracteriza a contemporaneidade. Não há tempo para uma análise do que se deu, tampouco para uma previsibilidade do que está por vir, no entanto, o presente, a presença, passado e futuro ali se encontram. No contemporâneo estamos nesse lugar de fratura. “[...] o compromisso que está em questão na contemporaneidade não tem lugar simplesmente no tempo cronológico: é, no tempo cronológico, algo que urge dentro

---

<sup>20</sup> DIDI\_HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

deste e que o transforma” (AGAMBEN, 2009, p. 65). E a arte refletirá esses aspectos. Suas preocupações e questões são de todas as ordens, relacionadas à própria arte, à vida e ao tempo por diversos prismas - filosóficos, antropológicos, etnológicos... A imagem do “escuro” que Agamben traz reflete essa impossibilidade de apreensão repleta de camadas de acessos, significados, impressões, e por outro lado nos faz perceber que a descoberta das trevas de uma época só é possível se as luzes que provêm dela própria forem neutralizadas. Segundo o autor, o nosso tempo não pode nos alcançar.

E como relacionar tais aspectos com a arte contemporânea? Entendo que a chave para o acesso às suas questões tem cumplicidade com essa percepção do tempo que os dois autores apontam. O espectador se identifica, por algum mecanismo interno, com o que está vendo. São “impressões” de que já havia tido contato com algo sobre essas obras, de que já havia vivido situações semelhantes e de que conhece, por alguma razão não identificada imediatamente, esse repertório. O distanciamento e anacronismo favorecem, sob meu ponto de vista, o desejado encontro com as obras contemporâneas. Nessa desconfiança que pressente o familiar estão as questões da ordem da antropologia, da etnologia, da filosofia das quais falamos anteriormente.

Dois momentos da história e dois artistas em especial colocam em discussão o sistema e a própria arte: Marcel Duchamp nos anos 1910 e Andy Warhol nos anos 1960. Quando Arthur Danto, referindo-se à década de 1960, diz que “no que se refere às aparências, tudo poderia ser uma obra de arte, [...] se fosse o caso de descobrir o que era arte, seria preciso voltar-se da experiência do sentido para o pensamento” (2006, p.16), ele se reporta à arte conceitual, em que sequer era mais necessário ser um objeto visual palpável para que algo fosse uma obra de arte visual, além da “transfiguração do lugar comum”, quando nada precisa marcar externamente a diferença entre um objeto “feito” pelo artista e um objeto adquirido no comércio ou na indústria.

Após Duchamp, que havia apontado para a possibilidade de qualquer coisa vir a ser uma obra de arte, Andy Warhol com sua obra *Brillo Box*<sup>21</sup> reinaugura a indiscernibilidade entre o que é ou não uma obra de arte, entre o que pode ou não fazer parte deste repertório. Ao colocar no museu objetos absolutamente iguais aos que estão nos supermercados, a discussão em torno do que se pode definir como arte se complexifica. O princípio da indiscernibilidade se coloca como dispositivo, aumentando a desconfiança do público em relação à arte.

---

<sup>21</sup> ANDY WARHOL. *Brillo Box (Soap Pads)*. 1964. Tinta de polímero sintético e tinta de serigrafia na madeira, 43.3 x 43.2 x 36.5 cm.

E retorno à questão da fraqueza da arte contemporânea, pois uma arte que não permite discernir à primeira vista objetos, vivências, acontecimentos do cotidiano e produção artística pode fazer com que seja considerada fraca, sem potência. Para o público não familiarizado, encontrar esses objetos ou imagens, nos mais diversos materiais, de autoria coletiva, apropriados, pode ser motivo, e muitas vezes é, de imediata reação e rejeição. A proximidade com “o lugar comum” pode ao mesmo tempo aproximar ou confrontar a ideia que se tem da arte como representação ou necessariamente como algo do campo da beleza e do domínio técnico e material dos próprios meios da arte. Essa seria sua fraqueza. A fraqueza da arte contemporânea, portanto pode estar na sua proximidade com o que o público já traz como conhecimento, vivência, experiência.



Fonte: Disponível em: <[https://www.researchgate.net/figure/Andy-Warhol-Brillo-Box-Soap-Pads-1964-Serigrafia-sobre-cubo-de-contrachapado\\_fig1\\_319690804](https://www.researchgate.net/figure/Andy-Warhol-Brillo-Box-Soap-Pads-1964-Serigrafia-sobre-cubo-de-contrachapado_fig1_319690804)>. Acesso em: 09 ago. 2020

### 3 AS INSTITUIÇÕES, A ARTE, O CONSUMO E O CONSUMO DA ARTE

Hoje, a população global tem acesso à exposição que as redes sociais proporcionam, num espaço democrático que não oferece distinção entre artistas e público. Segundo Groys, o que estamos vivendo agora é a dissolução da cultura de massa dominante que passa por um processo de fragmentação. Muitos trabalhos são produzidos para esse novo espaço oferecido pela internet, considerando seu potencial e especificidades. “Novas gerações de artistas estão cada vez mais interessadas na visibilidade fraca e nos gestos públicos fracos.” (GROYS, 2011, p. 100). Essa arte de baixa visibilidade que pode ser comparada com a baixa visibilidade da vida cotidiana não o é por acaso, já que sobrevive às rupturas e mudanças históricas exatamente por ser fraca. E é nesse gesto fraco que está sua força.

Georges Didi-Huberman, em entrevista<sup>22</sup> concedida a Veronica Engler em junho de 2017, fala da exposição “Levantes” (*Soulèvements*) com sua curadoria. Algumas considerações levantadas nessa entrevista vão ao encontro de minha pesquisa.

Veronica Engler: Você acredita que o olhar contemporâneo é determinado pelos meios de comunicação de massa? Condicionado para produzir determinadas cegueiras e determinadas visibilidades e determinados clichês do olhar.

Didi-Huberman: Há um filósofo de que gosto muito, que se chama Gilles Deleuze, e ele disse uma coisa que adoro: não vivemos numa civilização da imagem – isso não é verdade –, vivemos numa civilização dos clichês. E nosso trabalho é olhar imagens ou criar imagens que desconstruam os clichês. Por isso, interessa-me colocar em relação as imagens entre si através de um recurso constante à ideia da montagem. O importante é colocar em relação as imagens, porque elas não falam de forma isolada.

Veronica Engler: Geralmente se costuma entender o ato de olhar como um fato dado pela sensibilidade, simples, direto, sem mediações, algo que seria simples e imediato. Mas você defende que, pelo contrário, devemos trabalhar muito para poder olhar. Como é essa tarefa?

Didi-Huberman: Sim, sim, temos que trabalhar para além da pura visão. Temos que trabalhar além da simples informação imediata que pode chegar ao clichê. Porque olhamos também com palavras, e, às vezes, olhamos muito mal. Precisamos tomar o tempo para ver um pouquinho melhor.

Veronica Engler: É necessário desenvolver algum tipo de pedagogia destinada a gerar novos espaços de visibilidade?

Didi-Huberman: Sim, a pedagogia das pessoas que fizeram perguntas não consensuais sobre as imagens, mas não há muita gente que faça isso. Há uma desproporção completa entre a importância que se dá às imagens na vida cotidiana, na política, no marketing, etc., e a ausência de reflexão sobre as imagens. Considera-se que aqueles que refletem sobre as imagens são muito complicados, mas isso não é verdade; não são mais complicados do que aqueles que trabalham na Bolsa (ri). (DIDI-HUBERMAN, 2017)

<sup>22</sup> DIDI-HUBERMAN. Las imágenes no son solo cosas para representar. *Página 12*, Buenos Aires. jun. 2017. Entrevista concedida a Veronica Engler. Disponível em: <<https://www.pagina12.com.ar/45024-las-imagenes-no-son-solo-cosas-para-representar>>. Acesso em: 10 set. 2017.

“Comunicação de massa”, “cegueiras”, “civilização dos clichês”, “perguntas não consensuais”, “ausência de reflexão” são palavras presentes na entrevista, nas perguntas e nas respostas, que apontam para relevantes aspectos do tratamento dado à cultura, arte e bens culturais hoje. Trata-se de um debate sobre a contemporaneidade, relações entre sujeitos, recepção e circulação de informações em geral não somente relacionado ao sistema da arte e da cultura. Refere-se à essa civilização voltada para o consumo, a superficialidade, tal como se caracteriza o ocidente hoje. Relações são superficiais, aprendizagens são superficiais, efemeridade e rapidez caracterizam, de maneira geral, a forma como se lida com muitos dados ou informações que recebamos. “A simples informação imediata que pode chegar ao clichê”, mais fácil de assimilar. Os textos são curtos e nem sempre esclarecedores, mas não importa. A ideia de colagem, que junta fragmentos e recria conteúdos é uma constante incorporada por muitos.

Tratar a produção artística como mais um elemento nessa cadeia destinada a entreter, a compartilhar impressões e não conteúdos, a preencher espaços de insatisfações e frustrações geradas pelo sistema capitalista, enfatizado pelo neoliberalismo, não causa estranheza. Tampouco é novidade. Não se trata de uma discussão recente, da arte como entretenimento ou como bem de consumo ou como entretenimento para, mais facilmente, tornar-se bem de consumo. Há claramente um desvio das questões da arte para o mercado produtivo e financeiro, uma cooptação e apropriação dos conteúdos e dos próprios modos de fazer, gerando uma desconfiança do papel das instituições culturais. E o sistema da arte e da cultura vem trazendo tais questões para debate desde muito tempo. Citarei em seguida eventos e trechos de orientações normativas de instituições museais para demonstrar que prescindimos de mais regras e normas, e sim precisamos colocá-las em prática ou ainda repensá-las à luz dos tempos atuais, em que nem mesmo a presença física nos é garantida. O questionamento do papel desses espaços, discutido à exaustão, trouxe mudanças, mas ao que parece poderia ter gerado transformações significativas.

A Mesa Redonda de Santiago do Chile, realizada pela UNESCO em 1972, é considerada um marco de profundas transformações ocorridas no campo da museologia com repercussões sobre o papel dos museus como agentes de inclusão cultural, de afirmação da identidade de grupos sociais, de reconhecimento da diversidade e de desenvolvimento econômico. O encontro, que aconteceu no Chile entre os dias 20 e 31 de maio de 1972 a pedido da Unesco e organizado pelo Conselho Internacional de Museus (ICOM), lançou o

desafio de pensar o museu como uma instituição a serviço da sociedade, com elementos que lhe permitem participar na formação da consciência da comunidade da qual é parte integrante.

O documento resultante do encontro ressalta a importância dos museus no mundo contemporâneo, sua contribuição para os planos educativos e de desenvolvimento social, configurando-se em um marco da museologia social e em referência para as políticas públicas na América Latina, marcando o avanço da área de museus na região em termos de institucionalização e de cooperação. Definiu e propôs um novo conceito de ação para os museus: o museu integral, destinado a proporcionar à comunidade uma visão de conjunto de seu meio material e cultural. Os princípios de base do Museu Integral definem que os museus podem e devem desempenhar um papel decisivo na educação da comunidade.

Entre as resoluções adotadas pela mesa-redonda de Santiago do Chile constam algumas especialmente dirigidas à educação permanente, que definem que o museu deverá: oferecer serviços educativos, a fim de que possa cumprir sua função de ensino; cada um desses serviços será dotado de instalações adequadas e de meios que lhe permitam agir dentro e fora do museu; ter os serviços educativos integrados à política nacional de ensino; ser difundido nas escolas e no meio rural, através dos meios audiovisuais; estabelecer programas de formação para professores dos diferentes níveis de ensino.

No Seminário Arte em Tempo, realizado no SESC Belenzinho, em Junho de 2013, os programas educativos das Bienais de São Paulo foram apresentados por décadas, pelos educadores, críticos, curadores que fizeram parte dessas diversas experiências. Nos mesmos anos 1970 em que acontecia a Mesa Redonda de Santiago, o Educativo Bienal discutia a necessidade de implantação de programas educativos permanentes, oferecia cursos de formação para os monitores incluindo cursos de História da Arte com duração de seis meses, estudava e implantava atividades para o público visitante contemplando ateliês, trabalhos interativos - afinal, estávamos nos anos 1970. Aconteciam diferentes tipos de trabalhos educativos: com as escolas, com o público agendado e espontâneo e ainda nos ateliês de arte. Importante ressaltar que desde a década de 1950, a Bienal de São Paulo oferecia programa educativo, com preparação dos monitores para a recepção a grupos por meio de aulas, entrevistas aos artistas, debates entre si. A crítica nos jornais, na época, publicava resenhas sobre o que acontecia, textos sobre as obras, contribuindo para ampliar o acesso do público e criando uma rede para além da mostra.



Figura 6 - Visitantes e Mona Lisa de Leonardo Da Vinci, Museu do Louvre, 2018

Fonte: Foto de autoria da autora Tania Queiroz

No website da Museums Association, segundo eles próprios, a mais antiga associação de museus fundada em 1889 no Reino Unido, consta que:

‘Museus permitem que as pessoas explorem coleções para inspiração, aprendizagem e diversão. São instituições que colecionam, guardam e tornam acessíveis artefatos e espécimes, os quais eles cuidam em nome da sociedade.’ Esta definição inclui galerias de arte com coleções de obras de arte assim como museus com coleção de objetos históricos.<sup>23</sup> (MUSEUMS ASSOCIATION, 1998, tradução nossa)

Na página da Internet do International Council of Museums (ICOM) consta que a definição de museu evoluiu diretamente com a evolução da sociedade. Portanto, desde a sua criação em 1946, o ICOM atualiza esta definição de acordo com as realidades da comunidade global de museus.

Para o IBRAM, Instituto brasileiro de Museus, criado em janeiro de 2009:

<sup>23</sup> O trecho correspondente na tradução é: “‘Museums enable people to explore collections for inspiration, learning and enjoyment. They are institutions that collect, safeguard and make accessible artefacts and specimens, which they hold in trust for society.’ This definition includes art galleries with collections of works of art, as well as museums with historical collections of objects.” Disponível em: <<https://www.museumsassociation.org/about/faqs>>. Acesso em: 13 mar. 2022.

Consideram-se museus, para os efeitos desta Lei (lei 11. 904 de janeiro de 2009), as instituições sem fins lucrativos que conservam, investigam, comunicam, interpretam e expõem, para fins de preservação, estudo, pesquisa, educação, contemplação e turismo, conjuntos e coleções de valor histórico, artístico, científico, técnico ou de qualquer outra natureza cultural, abertas ao público, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento. (BRASIL, 2009)

Para a UNESCO (Organização Educacional, Científica e Cultural das Nações Unidas), a definição de museus mudou de direção nos dois séculos desde que veio à existência. Hoje eles são instituições permanentes sem fins lucrativos a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento, abertos ao público. Instituições que adquirem, conservam, pesquisam, comunicam e exibem, para fins de estudo, educação e lazer. Eles são testemunhos materiais de pessoas e de seu ambiente. Se tomarmos os exemplos do Museu de Arte de São Paulo, em que acontece o primeiro curso de arte em museus, do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e do Museu de Arte Moderna de Salvador, Bahia, percebemos versões de museus vivos, que se equiparam ou até superam os lugares ocupados por escolas de arte.

Segundo a museóloga Tereza Cristina Scheiner (2012)<sup>24</sup>, o museu hoje é percebido pelos teóricos como um fenômeno, identificável por meio de uma relação muito especial entre o humano, o espaço, o tempo e a memória. Esse fenômeno, que a museóloga chama de “musealidade” é um valor, segundo ela, atribuído a certas ‘dobras’ do real a partir da percepção dos diferentes grupos humanos sobre a relação que estabelecem com o espaço, o tempo e a memória, em sintonia com os sistemas de pensamento e os valores de suas próprias culturas. E portanto a percepção (e o conceito) de musealidade poderá - e deve - mudar de acordo com os sistemas de pensamento das diferentes sociedades em seu processo evolutivo. Assim, o que cada sociedade percebe e define como ‘Museu’ poderá também mudar no tempo e no espaço.

No Brasil, por exemplo, até muito recentemente, não participavam da agenda das instituições culturais quaisquer questionamentos em relação à ausência de mulheres artistas, de artistas negros, de artistas de etnias indígenas, por exemplo, nem tampouco havia espaço no sistema oficial para manifestações artísticas - performáticas, objetuais - ditas populares. Para isso foram criados museus voltados especificamente para falar de “outros”, tais como Museu do Inconsciente, Museu do Índio, Museu do Folclore. Hoje essa discussão se apresenta, ainda que tímida ou apenas considerada estrategicamente, no sentido de cumprir as pautas da contemporaneidade.

---

<sup>24</sup> SCHEINER, Tereza Cristina. *Repensando o museu integral: do conceito às práticas*. Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Belém, v. 7, n. 1, p. 15-30, jan.-abr. 2012

Por outro lado, estruturalmente ainda são poucos os equipamentos culturais que procuram contemplar em seus quadros de funcionários, equipes de curadoria e até do programa educativo um número significativo de vagas para atender a tais reivindicações da sociedade. Afinal, em que instituição cabe a demanda pela decolonialidade? E em que contextos? O quanto é coerente e abrangente a ação de instituições culturais nestes campos? Da mesma forma, em que medida há de fato a preocupação com a ampliação dos públicos qualitativamente?

A parcela de responsabilidade educacional de um museu ou de um espaço cultural e de seus agentes é muito maior do que se possa imaginar, ou deveria ser. A experiência que uma visita proporciona, mesmo que virtual, pode ir muito além daquele encontro e até mesmo de questões do campo exclusivo da arte. Números, contrapartidas sociais, espaço na mídia, número de acessos ao website têm sido metas para justificar investimentos dos patrocinadores e ainda estimular o crescente movimento em direção à aquisição de obras de arte como investimento - financeiro, social ou ambos. Em nome da inclusão do público nos espaços da cultura, de agregar uma boa imagem aos patrocinadores, ou até simplesmente de ter números significativos de visitantes a aspectos fundamentais à existência e condições de exibição de determinadas obras frequentemente são negligenciados.

Além da quase impossibilidade de fruição do visitante em relação ao que está exposto, o excesso de público já provocou acidentes e inclusive ações de vandalismo, como a que sofreu o trabalho de Marc Rothko na Tate Modern em 2012<sup>25</sup> em razão de sua excessiva e, de certa forma, negligente exposição. Recorrente, a imagem dos visitantes fotografando a Mona Lisa aponta na mesma direção. Para citar o Rio de Janeiro, são emblemáticas as filas em volta do quarteirão do Centro Cultural do Banco do Brasil em exposições incensadas pela grande mídia, como da artista japonesa Yayoi Kusama em 2014 e *Impressionismo: Paris e a Modernidade* em 2013 que teve espera de até oito horas para ingressar no espaço. O que de fato interessa? A quem? Aparentemente, a despeito das normas e diretrizes dedicadas às instituições culturais oficiais, há uma realidade que não as reflete.

Canclini (1997, p. 104)<sup>26</sup>, no texto *Artistas, intermediários e público*, desenvolve um pensamento sobre mostras como espetáculos, indicando que há uma confusão clara entre a

---

<sup>25</sup> Disponível em: <<http://g1.globo.com/mundo/noticia/2012/10/pintura-de-rothko-e-desfigurada-na-tate-modern-em-londres-1.html>>.

<sup>26</sup> GARCIA CANCLINI, Nestor. *Artistas, intermediários e público*. In: *Culturas híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade*. 4.ed.7.reimp. – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.

democratização da arte por meio da via do acesso físico a grandes mostras – “a fila do museu como procissão” -, que é estimulada pela propaganda e divulgação massiva nos meios de comunicação, e o acesso aos conteúdos do que chama de “arte culta”. Retornamos aqui a uma ideia de que existe uma arte que é feita para as massas e uma arte que é destinada às elites, aqueles que de fato frequentam os museus e espaços culturais. E entre aquelas destinadas às massas estão o que chamamos de grandes mostras, que afetam o cotidiano de cidades grandes ou pequeninas. Entre elas estão a Documenta de Kassel, as Bienais de São Paulo, Veneza, Istambul e Festivais. como *Artes Vertentes* que ocupa a cidade de Tiradentes anualmente desde 2012, entre outros, os quais movimentam um grande sistema que envolve críticos, artistas, museus e espaços culturais, curadores, mercado de arte e outros mercados como o editorial, o turismo e mais. Segundo o curador da Bienal de São Paulo de 2016:

[...] é papel de uma instituição como a Bienal de São Paulo não apenas apresentar a arte feita por nossos contemporâneos em diversas partes do mundo, mas também ser uma plataforma na qual essas estratégias e práticas possam ser exercitadas e experimentadas, e, o mais importante, compartilhadas com o grande público. (VOLZ, 2016, p. 36)

Algumas das grandes mostras que citamos se apresentam dessa forma, como uma plataforma de discussão, de compartilhamento. Outras não. Mas afinal para que serve uma grande mostra? Em comum, todas defendem o objetivo de despertar o interesse das pessoas pela arte e em especial pela arte contemporânea. Quando falamos de cerca de 900.000 visitantes na Bienal de São Paulo em 2016, de 500.000 na Bienal de Veneza em 2015, de 891.500 na pequena cidade de Kassel com seus 200.000 habitantes em 2017 que é tomada pelos visitantes da Documenta a cada cinco anos, imaginamos o impacto que uma mostra de arte pode ter, não somente para aproximar a arte do seu público.

O consumo da arte, em todos os seus sentidos e significados, se coloca como questão hoje. Cada vez mais a indústria de entretenimento transforma o público em consumidor - desde obras de arte até todo o aparato que se constrói em torno das instituições culturais como livrarias, lojas de souvenirs, roteiros de viagem, restaurantes, entre outros. É como se tais procedimentos já estivessem assimilados e incorporados de tal forma que não fosse necessário dar-lhes um aspecto mais comprometido ou compromissado com alguma produção de conhecimento. O que parece se impor é um *modus operandi* identificado em tantos outros eventos - culturais ou não - produzidos no âmbito do sistema capitalista neoliberal. Feiras e festivais de muitas ordens diferentes acionam uma rede de consumo e circulação de recursos financeiros que justificam esvaziar a potência da arte como promotora de reflexão crítica, transformando-a em promotora de consumo e entretenimento. Hal Foster diz:

De outra perspectiva, esses museus novos e renovados talvez tenham um programa, afinal, e um megaprograma tão óbvio que nem é enunciado: o entretenimento. Ainda vivemos numa sociedade do espetáculo - nossa confiança na informação não diminuiu nosso investimento nas imagens - ou, para entregar uma expressão anódina, vivemos numa “economia da experiência”. Que relação os museus de arte moderna e contemporânea têm com uma cultura que tanto valoriza a experiência do entretenimento? Já em 1996, Nicholas Serota, que foi por muito tempo diretor dos museus Tate, definiu “o dilema dos museus de arte moderna” como uma opção categórica, “experiência ou interpretação”, que poderia ser reformulada como, de um lado, o entretenimento e, de outro, a contemplação estética e/ou a compreensão histórica. Passados 20 anos, esse ou/ou não deveria mais nos confundir. O espetáculo chegou para ficar enquanto houver capitalismo consumista, e os museus têm de lidar com as expectativas dele decorrentes. No entanto, em vez de reiterar os ambientes imersivos do espetáculo, a arquitetura de museus poderia levar em conta espaços capazes de suportar outros tipos de subjetividade e sociabilidade: não experiência ou interpretação, portanto, mas ambas ao mesmo tempo, com momentos de reflexão tanto quanto de intensidade. Além disso, em vez de abraçar os imperativos presentistas do espetáculo, a arquitetura de museus deve prever o acesso a múltiplos presentes e futuros. Se os museus não forem locais para diferentes constelações de passado, presente e futuro, para que precisamos deles? A solução é uma constelação cuidadosa; justaposições lado a lado ou alas separadas não bastam. (FOSTER, 2021, p. 92)

A possibilidade de isenção fiscal para patrocinadores de eventos culturais levou as visitas de escolas e de organizações não governamentais aos espaços de arte, oferecidas como contrapartidas pelo financiamento aos projetos de exposições. A necessidade de grandes números de visitantes que justifiquem tais investimentos colocou os passeios culturais na pauta de governos e empresas. Em prol de um contato mais direto da obra de arte com o grande público, muitas instituições culturais adotam, em seus programas educativos, atividades para crianças e famílias, que muitas vezes pouco têm a ver em termos conceituais com aquele objeto, pintura, instalação ou performance, com o objetivo de promover a familiaridade do visitante com o que está exposto. As abordagens são amenizadas para tornar os assuntos palatáveis e atender às massas. Há um desvio de finalidade implícito – não formar o público, mas entreter o público.

Quanto se aprende numa situação como essa? Avaliações desses processos não são aplicadas com frequência, uma vez que na maioria das vezes os contatos são eventuais, mesmo em se tratando de visitas de escolas. Raras são as oportunidades de programas de visitas múltiplas, em que os grupos retornam e os processos são acompanhados e avaliados pelos diferentes agentes - professores, educadores, estudantes, famílias e público em geral. Trata-se da espetacularização das ações educativas travestida de democratização.

Costuma-se considerar como critério para avaliar o resultado de investimento em programas culturais, o número de público presente, física ou virtualmente. Quanto mais público, melhor sucedida a iniciativa. No entanto, continuidade e aprofundamento são quesitos imprescindíveis não só para que se possa avaliar tais processos de aprendizagem e

ensino, mas também para que se possa desenvolver dispositivos, materiais educativos e atividades que de fato ajustem necessidades, demandas, desejos e apreensão de conteúdos. Segundo Pierre Bourdieu em *O amor pela arte*, o turismo por si só não forma o público. O nível de instrução é determinante para que se frequente museus. A hierarquia social, nesse caso, é vinculada ao grau de instrução. “O turismo não pode compensar a ausência de formação artística ou intelectual.” (2007, p. 51)

Não são raros os programas educativos permanentes, porém permanecem raros os programas que conseguem envolver continuidade, acompanhamento de grupos que voltam ao espaço com frequência em diferentes mostras ou até que desenvolvam trabalhos a partir de visitas aos acervos das instituições. A eficiência de um programa educativo, da mesma forma que um trabalho de arte e a atividade do artista, está vinculada à persistência. Ver, estranhar, pensar, ver de novo são inerentes aos processos de criação e de aquisição de conhecimento. Continuidade e aprofundamento são palavras que podem soar estranhas na superficialidade e efemeridade do mundo contemporâneo. A relevância da formação de professores e de alunos para que de fato tais encontros possam ser produtivos igualmente deve ser considerada, uma vez que a desconexão entre mediação cultural e educação termina por enfraquecer a ambas quando poderiam acontecer num fluxo de reciprocidade e complementaridade.

Pensar educação e mediação cultural implica em aprofundar um estudo sobre as formas como o sistema formal de ensino se constitui e sobre como os espaços culturais podem se aproximar das ideias defendidas oficialmente pela Mesa de Santiago por exemplo. Assim, se poderá ter programas educativos que cumpram seu objetivo. Considerando que as normas, currículos, programas de conteúdos para o ensino fundamental e médio sejam elaborados sem considerar as especificidades de cada local, seus equipamentos culturais, seu acervo de artistas e manifestações culturais, a distância entre o que se ensina e o que se vê ao visitar espaços de cultura, quando se visita, só tende a aumentar.

Interessante pensar que algumas experiências de ensino, em outros tempos, indicaram caminhos possíveis para uma ideia de escola ou de ensino que poderiam ter se desenvolvido especialmente na contemporaneidade. Foram experiências de escolas com programas abertos, sem avaliações formais, em que os alunos criavam os próprios percursos de aprendizagem a partir de seus interesses - são exemplos a Black Mountain College nos EUA nos anos 1930, Summerhill na Inglaterra nos anos 1920 e, antes ainda, a Bauhaus na Alemanha. Muito mais recentemente, os Domingos da Criação no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e a Escola de Artes Visuais do Parque Lage podem ser citados entre outros.

Thierry De Duve relata em *Fazendo Escola (ou refazendo-a?)* sua experiência na Escola de Belas-Artes de Bordeaux numa tentativa de estabelecer questionamentos e outros modos de ensinar e aprender. Percebemos, via de regra, que a imersão, a demora e uma avaliação crítica permanente são ou foram essenciais para que tais experiências pudessem ser bem-sucedidas. Esse caráter experimental deve ser incentivado em ações educativas, que podem acontecer em um “estado de laboratório” processualmente. Assim como a arte é construída a partir de seu tempo, o conhecimento deve ser construído em coletivo com o interlocutor.

A arte se presta ao consumo por diversas vias, seja como mercadoria, como agregadora de valor, como bem cultural e até, como lazer. Um grande mercado é acionado pelo sistema da arte, que não se restringe às operações financeiras, que procura conquistar um público de formação estranha à história da arte que, por sua vez, busca encontrar na arte um investimento seguro e/ou signos de distinção de classe. Segundo Ronaldo Brito (1975)<sup>27</sup>, pensar qualitativamente e não quantitativamente o consumo cultural é de extrema importância para que se possa avaliar o “resultado” de tais tentativas democratizadoras da arte.

---

<sup>27</sup> BRITO, Ronaldo. Análise do circuito. *Malasartes*, Rio de Janeiro, v.1, 1975.

#### 4 MEDIAÇÃO CULTURAL COMO AÇÃO POLÍTICA

Penso a atividade educativa como uma atividade de militância, palavra definida no dicionário como “defesa ativa de algo, atitude das pessoas que trabalham ativamente por uma causa ou uma organização.” Trabalhar com educação de uma maneira geral requer essa atitude, e é importante que o mediador esteja consciente do lugar que ocupa nessa complexa rede de formação, informação, comunicação entre arte e público. Visito exposições como hábito e procuro sempre ter alguma experiência com integrantes dos programas educativos das instituições. Evito solicitar uma visita “técnica” ou me apresentar formalmente, mas busco interagir com eles, observá-los.

Há pouco tempo, tive quatro experiências distintas que me auxiliaram a compreender melhor alguns dos aspectos que apresento neste trabalho. Não citarei os nomes dos espaços.

##### Experiência 1

Um mediador está com um pequeno grupo, em semicírculo, no meio de uma sala de exposição de cerca de 50 metros quadrados. Há uma certa proximidade com as obras, fotografias, todas de um mesmo artista. Os integrantes do grupo eventualmente se deslocam para perto de uma ou outra obra. Ao nos aproximarmos para ouvir sobre o que falavam, uma das integrantes do grupo nos pergunta que horas são. Percebemos que havia uma postura provocativa da mediação, com muitas perguntas que não chegavam a ser respondidas. As perguntas estavam sendo feitas para subsidiar a abordagem do próprio mediador das obras do artista. Eram perguntas às respostas que ele mesmo daria em pouco tempo, como se fosse um roteiro. O mediador pergunta se as obras eram bonitas, se alguém havia gostado de alguma. Sem esperar as respostas, diz que a arte já não cuida somente do que é belo, como em outros tempos. Entramos e saímos da visita sem sermos convocadas a participar e tampouco sem ouvir sequer uma resposta dos participantes.

##### Experiência 2

Exatamente e bem próxima à entrada do espaço expositivo, uma pessoa do sexo feminino está sentada num banco identificada pela instituição por um crachá. Observa com atenção seu celular e não levanta os olhos para nós quando entramos no espaço. Pergunto se é mediadora, e ela responde que não, que está ali para tirar dúvidas que não sejam específicas da mostra. Entramos no espaço, assistimos à exposição que tinha, inclusive muitas peças e

objetos soltos, além das pinturas e de vídeos. Adiante, observo que uma das responsáveis pela limpeza do espaço está assistindo a um dos vídeos. Não há ninguém que possa iniciar uma conversa com a funcionária da limpeza, a monitora continua no celular. Me vem à memória o trecho do texto de Agnaldo Farias em *A arte e a sua relação com o espaço público*, diante da falta de uma abordagem de caráter educativo: “[...] mais um que a arte contemporânea perde!” (FARIAS, 2014, p. 58)<sup>28</sup>, se referindo à revolta de um visitante diante do trabalho “Descendo para o limbo” (*Descent into limbo*) de Anish Kapoor apresentado na Documenta de Kassel em 1992. A obra em questão implica na entrada do visitante em uma construção em que há apenas uma fresta para entrada de luz, o que impede sua visão imediata, um buraco redondo e fundo no centro do espaço. A obra, no primeiro momento é compreendida como uma circunferência escura no chão. Somente após um tempo é que se torna possível perceber de fato do que se trata. Em seu relato, ele diz da importância de uma interlocução, especialmente quando estamos falando de arte contemporânea. Há camadas a serem desveladas.

Figura 7 - “Descendo para o limbo” (*Descent into limbo*) de Anish Kapoor, Documenta de Kassel, 1992. Vista da área externa.



Fonte: Foto de autoria da autora Tania Queiroz

<sup>28</sup> FARIAS, Agnaldo. A arte e sua relação com o espaço público. In: PÁDULA, Cristina de; TORNAGHI, Maria; QUEIROZ, Tania (Org.). *O mundo é mais do que isso: mediação e a complexa rede de significações da arte e do mundo*. Rio de Janeiro: Escola de Artes Visuais do Parque Lage, 2014.

Figura 8 - “Descendo para o limbo” (Descent into limbo) de Annish Kapoor, Documenta de Kassel, 1992. Vista da área externa.



Fonte: Disponível em: <<https://anishkapoor.com/75/descent-into-limbo>>. Acesso em: 2 set. 2019

Figura 9 - “Descendo para o limbo” (Descent into limbo) de Annish Kapoor, Documenta de Kassel, 1992. Vista da área externa



Fonte: Disponível em: <<https://anishkapoor.com/75/descent-into-limbo>>. Acesso em 1 set. 2019

### Experiência 3

Outra exposição, mais encontros com pessoas identificadas pela instituição, agora por meio de camisetas. Muito gentis e prestativas. Se auto declararam monitores e não mediadores, justificando sua falta de informação sobre a exposição, sobre as obras, sobre o assunto abordado pela curadoria e sobre a arte. Recebemos material educativo sobre acessibilidade ao solicitarmos. Soubemos também que não há visitas mediadas com os

públicos, exceto escolas e sob agendamento. O espaço, lotado de públicos diversos diante de exposições bastante instigadoras, não dispunha de quaisquer recursos para que se pudesse ter uma aproximação com o que estava sendo apresentado.

#### Experiência 4

Na quarta e última visita, mediadores estavam identificados na camiseta que usavam. Soubemos que haveria uma interação com o público em determinada hora e nos dispusemos a participar. O grupo de visitantes assistiria junto a um vídeo e conversaria na sequência. No horário combinado, nos dirigimos ao local designado para a mediação. Havia cerca de 8 pessoas no grupo, além da mediadora. Somente ao nos sentarmos fomos informados que o vídeo duraria 50 minutos. Decidimos ainda assim permanecer. O vídeo, apesar de longo, era bastante interessante. Para que não houvesse interferência de outros vídeos que eram exibidos próximos da sala, tivemos que solicitar que abajassem os respectivos volumes. Enquanto assistia, fiquei atenta às questões que poderiam surgir na conversa. Ao final, com o grupo já reduzido, nos reunimos para o debate – que não houve. Como toda a audiência que havia permanecido para a conversa era branca, a mediadora perguntou como nos havíamos sentido diante de um vídeo que tratava das questões da afrodescendência. Não houve conflito de ideias, não houve abordagem aos conteúdos do vídeo e afinal não houve conversa.

Algumas inquietações se colocaram para mim diante de tais experiências, diria até que muitas. Todas pertinentes a essa atividade que parece estar entrando numa certa apatia burocrática. Diante do turismo cultural, alguns espaços estão recebendo muitos públicos que não necessariamente se tornarão interessados por arte, o que não se traduz em problema. Temo que tais públicos se tornem, no entanto, avessos à arte, caso as instituições culturais não provejam profissionais preparados para recebê-los. Abigail Housen (1999)<sup>29</sup>, em seu longo estudo sobre aproximação dos visitantes com obras de arte em museus, relata que esta ocorre em cinco estágios. Começa no estágio em que o olhar é motivado apenas pelo que vê e termina naquele em que o visitante se envolve, se interessa, lê os textos e certamente desenvolverá outros contatos com a produção no campo da arte, mesmo depois da visita. As oportunidades perdidas de interação com os públicos que presenciamos nesses quatro espaços me levaram a pensar em Abigail e sua pesquisa desenvolvida ao longo dos anos 1970 e 1980.

---

<sup>29</sup> Housen, Abigail. *Eye of the Beholder: Research, Theory and Practice*. Presented at the conference of “Aesthetic and Art Education: a Transdisciplinary Approach,” sponsored by the Calouste Gulbenkian Foundation, Service of Education September 27-29, 1999, Lisbon, Portugal.

Será que retrocedemos? Quantos visitantes de “primeiro estágio” poderiam ter se transformado? Quantos visitantes regulares poderiam ter sido conquistados?

Ao trabalharmos com experiências de aproximação com a arte em espaços culturais, temos como premissa acreditar na capacidade de transformação por esse meio, uma transformação cultural e até social. Como as instituições culturais transformam? Como se propõem a tentar transformar? Deve haver sinceridade nessa crença. Neste capítulo, também relato algumas experiências profissionais em mediação cultural que tive desde os anos 1990. Escolhi experiências em diferentes espaços em mostras específicas, com características diferentes, ora pela natureza da exposição, ora pela dimensão do projeto. Assim, podemos perceber o quanto, mesmo diante de atendimentos com grande escala ou complexidade, se pode manter e até ampliar os pressupostos conceituais e metodológicos definidos para o trabalho. De uma maneira geral, as visitas eram planejadas seguindo roteiros que abordavam questões de arte escolhidas para provocar a curiosidade dos visitantes pelas obras expostas. Com esta intenção, planejamos também atividades descomplicadas, que pudessem interessar a diferentes faixas etárias e que podiam facilmente ser relacionadas ao cotidiano do visitante e às características específicas de cada grupo ou escola.

Segundo Antoni Muntadas:

Toda imagem tem uma leitura diferente para cada pessoa; e toda imagem possui um número infinito de interpretações. Cada sentido atribuído a uma imagem é o resultado de uma coleção de influências, conhecimento e personalidade de cada indivíduo (MUNTADAS, 2022, p.95)

Caso 1

Local: Escola de Artes Visuais do Parque Lage, Rio de Janeiro

Ano: 1997

Exposição: Fragmentos

Curadoria: Rémi Langevin (filho da educadora Vige Langevin) e integrantes do Núcleo de Crianças e Jovens da EAV Parque Lage

Coordenação: Maria Tornaghi

Educadores: Bia Amaral, Christiane Rothier, Cláudia Tebyriçá, Cristina de Pádula, Giodana Holanda, Lídice Matos, Manoel Fernandes, Nena Balthar, Renata Alkmin e Tania Queiroz

Objetivo: Apresentar o trabalho dos alunos da educadora francesa Vige Langevin, no pós-guerra, em que fragmentos de uma imagem são desenhados por diferentes pessoas e organizados de forma a completá-la, relacionando-os com a produção dos alunos do Núcleo

de Crianças e Jovens da EAV Parque Lage, em que formas industriais descartadas são reorganizadas pelos alunos gerando diferentes trabalhos.

Concepção: A questão que elegemos a ser trabalhada foi a ideia de que o “todo” - neste caso, a obra - é constituído por partes que não necessitam, em sua elaboração, “apagar” a identidade de quem as fez. As especificidades de cada “autor” são preservadas nas partes que, reunidas, constituirão o objeto final.

Material: folhas de *post it* 10x10 cm e lápis cera

Atividade: Os visitantes são orientados a realizar *frottage* dos diversos pisos, paredes, bancos da EAV. As *frottages* são organizadas lado a lado pelo grupo, na mesa da Sala do Educativo, e observadas e comentadas por todos. O um, o múltiplo e suas configurações.

Visita: Na visita à exposição, as obras dos alunos de Vige Langevin são observadas e na conversa se busca contextualizá-las. São imagens de representações de pessoas, natureza, casas. A partir da comparação com os trabalhos dos alunos do NCJ, em que formas industriais e abstratas geram novas formas, explora-se as possibilidades de produção coletiva, a questão da autoria, a artesanania.

Figura 10 - Atividade de frottage com alunos de escolas visitantes à exposição Fragmentos na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, RJ, 1997.



Fonte: Foto de autoria da autora Tania Queiroz

## Caso 2

Local: Tenda do Espaço Cultural dos Correios, Rio de Janeiro

Ano: 1999

Exposição: Mostra Rio Gravura no CCBB, Casa França Brasil e Espaço Cultural dos Correios

Curadoria: Vários

Coordenação: Maria Tornaghi

Assistente de coordenação: Tania Queiroz

Educadores: Christianne Rothier, Cláudia Tebyriçá, Cristina de Pádula, Eduardo de Souza, Fátima Magalhães, Lídice Matos, Lúcia Vignoli, Manoel Fernandes, Nena Balthar, Renata Alkmin, Tania Queiroz, entre muitos outros educadores e estagiários.

Objetivo: Provocar o interesse de professores, alunos e do público em geral pela obra gráfica e possibilitar uma participação mais ampla e qualificada no evento que ocupava muitos dos espaços culturais da cidade.

Concepção: Trabalhar questões relativas à reprodutibilidade e seus desdobramentos, buscando extrapolar a compreensão da gravura como uma técnica. Materiais cotidianos e práticas banais foram pesquisados para proporcionar uma atividade direta e fácil de realizar.

Material: Tinta de carimbo, tesouras, esponjas e retalhos de EVA

Atividade: Na Tenda, os visitantes são convidados a realizar carimbos, monotipias e *frottages*, como pegadas, rastros e impressões digitais para apreender o processo de reprodução de imagem, reconhecer a matriz e sua cópia, e observar a inversão da imagem na experiência da gravura. A reprodutibilidade era a principal questão elencada.

Visita: Na visita à exposição escolhida (os 3 espaços em torno da Tenda ofereciam mostras de gravura), os visitantes eram convidados a relacionar sua atividade na Tenda à exposição, observando as diversas configurações gráficas, as características dos diferentes trabalhos dos diversos artistas, as possibilidades da produção em arte diante da reprodutibilidade da gravura. Entre os artistas participantes das exposições estavam Miró, Picasso, Chagall, Derain e outros.

Figura 11 - Atividade com público espontâneo realizada no âmbito da Mostra Rio Gravura em 1999, RJ. Tenda do Espaço Cultural dos Correios.



Fonte: Foto de autoria da autora Tania Queiroz

Figura 12 - Atividade com escolas realizada no âmbito da Mostra Rio Gravura em 1999, RJ. Tenda do Espaço Cultural dos Correios.



Fonte: Foto de autoria da autora Tania Queiroz

### Caso 3

Local: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro

Ano: 2000

Exposição: A Paisagem Carioca

Curadoria: Carlos Martins

Coordenação: Maria Tornaghi

Assistente de coordenação: Tania Queiroz

Educadores: Christianne Rothier, Cláudia Tebyriçá, Cristina de Pádula, Eduardo de Souza, Fátima Magalhães, Lídice Matos, Lúcia Vignoli, Manoel Fernandes, Nena Balthar, Renata Alkmin e Tania Queiroz

Objetivo: Abordar a paisagem carioca e seu papel na formação de uma imagem de Brasil.

Concepção: A questão a ser trabalhada com os visitantes foi a preponderância de uma imagem de país pautada em paisagens e referências da cidade do Rio de Janeiro. Cada visitante, ao desenhar a “sua” imagem de Brasil, era confrontado com essa realidade.

Material: Adesivos transparentes e canetas de retroprojeter

Atividade: Na Sala do Educativo, cada visitante desenha uma imagem que represente, para si, o Brasil. Os desenhos são colados no vidro da Sala do Educativo, observados e comentados por todos.

Visita: Na visita à exposição, a quantidade e diversidade de imagens de monumentos e paisagens do Rio de Janeiro em referência ao país é comparada à predominância de imagens produzidas pelos visitantes na Sala do Educativo. Na conversa, é provocado o olhar crítico do visitante e a reflexão sobre a construção de uma imagem do Brasil relacionada aos diversos olhares voltados para a paisagem da cidade.

Figura 13 - Atividade realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, RJ, no âmbito da exposição A Paisagem Carioca.



Fonte: Foto de autoria de Lídice Matos

#### Caso 4

Local: Museu de Aço / Museu Castro Maya, Rio de Janeiro

Ano: 2002

Exposição: Instalações Permanentes, obra “Aqui estão” de Anna Maria Maiolino

Coordenação: Maria Tornaghi

Assistente de coordenação: Tania Queiroz

Educadores: Cristina de Pádula, Lídice Matos, Nena Balthar e Tania Queiroz

Objetivo: Provocar a percepção do público sobre a conservação do espaço ao incorporar a floresta como acervo; explorar a ideia de interação entre artistas e o meio em que se situam; refletir acerca do redimensionamento da noção de paisagem na arte.

Concepção: O trabalho da artista Anna Maria Maiolino foi o disparador da concepção da atividade. Refletir sobre a repetição de uma determinada forma, sua criação, fatura e multiplicação como aspectos disparadores para a aproximação com a obra.

Material: Argila

Atividade: Após sentarem em círculo, os visitantes são convidados a participar da atividade. O voluntário recebe um pedaço de barro para fazer 3 ou 4 rolinhos (“cobrinhos”) iguais. Os rolinhos são colocados no chão, no meio da roda, para que todos possam ver e observar se são exatamente iguais, descrever como são, observar o material, se os gestos ao fazer estão aparentes e pensar se há diferença quando há apenas um e quando há muitos.

Visita: Observar a obra e pedir que comentem, lembrando da atividade realizada. Pedir que um voluntário leia a legenda da obra. Os rolinhos são de madeiras certificadas, que estavam em extinção, observação a ser feita ao final. Questioná-los finalmente sobre o título da obra “Aqui estão”.

Figura 14 - Aqui estão, Anna Maria Maiolino, Espaço de Instalações Permanentes, Museu do Açude.



Fonte: Foto de autoria de Lídice Matos

Figura 15 - Visita com escola no Espaço de Instalações Permanentes, Museu do Açude, 2002.



Fonte: Foto de autoria de Lídice Matos

### Caso 5

Local: E\_A\_R Ensino de Arte à Distância, Núcleo de Arte e Tecnologia da Escola de Artes Visuais do Parque Lage<sup>30</sup>

Ano: 2007

Exposição: Encontro em um ponto, Luiz Alphonsus de Guimaraens (Artista convidado)

Coordenação: Tina Velho

Educadores: Bia Amaral, Cristina de Pádula, Giodana Holanda e Tania Queiroz

Objetivo: Realizar um trabalho vivencial de realização coletiva à distância, para conceituar e compreender o processo de criação de um trabalho de arte, transformando o dia a dia dos participantes numa compreensão de tempo e espaço.

Concepção: O procedimento adotado pelo artista em seu trabalho “Encontro em um ponto” foi escolhido para ser a atividade que, por esse aspecto, se tornou também uma obra colaborativa.

Escolas participantes: Escola Municipal Roberto Weguelin de Abreu\* e Escola Municipal Professora Olga Teixeira de Oliveira\* [\*Integrantes do Projeto TONOMUNDO (do Oi Futuro - Instituto de Responsabilidade Social da Oi)]

Material: Celulares oferecidos pelo projeto e computadores das escolas.

Atividade: Quase que diariamente, os dois grupos de participantes partiam de suas casas para suas escolas documentando todos os momentos e locais significativos por onde passavam. A experiência foi realizada por estudantes de duas escolas do Grande Rio, que registraram em celulares os seus trajetos casa-escola. Toda a relação de espaço-tempo foi percebida e discutida como uma realidade contemporânea, ou seja, tudo aconteceu simultaneamente num universo urbano ou cósmico. Estes registros foram publicados na internet como um mapa, com os percursos e a vivência de cada participante.

Visita: O Encontro em um ponto tinha como ponto de partida as próprias escolas e como ponto final da experiência vivencial a trajetória até o Parque Lage. Foi realizada uma conversa com o artista Luiz Alphonsus para trocas sobre a experiência e sobre os processos de criação pertinentes ao trabalho do próprio artista.

---

<sup>30</sup> Ensino\_Arte\_Rede foi um programa de ensino de arte à distância para alunos da rede pública, integrantes do Projeto TONOMUNDO (do Oi Futuro - Instituto de Responsabilidade Social da Oi), que participaram de um trabalho colaborativo e participativo entre o Núcleo de Arte e Tecnologia da Escola de Artes Visuais do Parque Lage (NAT\_EAV) e um artista convidado, tendo como foco central o uso das atuais tecnologias de comunicação – redes virtuais e mídias móveis.

Figura 16 - Imagem na web do projeto Encontro em um ponto, com o artista Luiz Alphonsus de Guimaraens, realizado no âmbito das atividades do Ensino\_Arte\_Rede, pelo Núcleo de Arte e Tecnologia da Escola de Artes Visuais do Parque Lage, 2007



Fonte: Disponível em: <<http://www.nat-eav.art.br/ensinoArteRede/index.htm>>. Acesso em: 7 set. 2019

#### Caso 6

Local: CASA FRANÇA BRASIL

Ano: 2016

Exposição: A Casa

Coordenação: Cristina de Pádula e Tania Queiroz

Educadores: Matheusa Passareli, Aline Beatriz, Beatriz Albuquerque, Renata Maneschy, Lisa Miranda, Renata Rodrigues, Daniel Sobral, Juliana Araújo, Mateus Krustx, Mariana Vidal, Victória Lopes, Emmanuele Russel, Heloize Amaro, Eduarda Andrade

Objetivo: Explorar o espaço físico e simbólico da Casa França Brasil por meio de propostas do grupo de mediadores, eles próprios proponentes, pesquisadores e atores.

Concepção: Pesquisar fatos semelhantes ocorridos em diferentes épocas e apresentá-los aos públicos foi a escolha para criar relações com o espaço histórico, criando um “espanto” com tantos fatos distantes no tempo, porém próximos em suas iniciativas. A segunda proposta educativa, sensorial, foi elaborada pelo grupo a partir de suas próprias experiências de formação, buscando promover uma empatia com a Casa, tão distante daqueles que a visitam, por sua imponente arquitetura.

Material: Cartelas de ¼ de papel A4, plastificadas. Mesa e bancos.

Atividade: O visitante, ao entrar, se deparava com o grupo posicionado no centro do espaço. Havia uma mesa, alguns bancos e os mediadores. A postura era de acolhimento, sem

ser invasiva. Uma das atividades consistia em relacionar fatos do passado com fatos do presente, pesquisados a partir de notícias de jornais. As reformas urbanísticas do passado e da Prefeitura recente da Cidade, os decretos e posturas governamentais relacionadas à área da CFB foram coletados, impressos em cartelas exatamente iguais com as referências no verso. Outra atividade eram os convites para experiências sensoriais no espaço, experimentando seus sons, suas temperaturas, sua escala.

Visita: Essas ações aconteciam nos momentos em que a Casa não estava recebendo nenhuma exposição ou nos intervalos entre exposições. A ação, voltada para os aspectos históricos da Casa França Brasil, estimulava a reflexão em torno da cidade, da arquitetura da Casa, de seus diferentes usos ao longo do tempo, de sua memória e história. Procurava ainda promover um reconhecimento das recentes transformações urbanísticas realizadas na cidade do Rio de Janeiro, em especial na região do Porto, comparando-as a tantas outras, que ocorreram em governos passados. Escolhemos essa atividade para introduzir a história da Casa. A outra visita, sensorial, trazia o corpo do visitante e dos mediadores para a atividade. Uma das propostas era caminhar com vendas nos olhos para uma visita “cega”. Outra era experimentar as várias temperaturas dos diferentes materiais utilizados na construção, desde azulejos hidráulicos até granito. Tocar nas colunas, nos pisos e paredes criavam uma relação de ordem diversa da habitual com o local. Normalmente, espaços culturais não permitem o toque. A transgressão trazia aproximação.

Figura 17 - Atividade para o público visitante com os integrantes do programa educativo da Casa França Brasil, 2016.



Fonte: Foto de autoria de Aline Beatriz

Figura 18 - Atividade para o público visitante com os integrantes do programa educativo da Casa França Brasil, 2016.



Fonte: Foto de autoria de Aline Beatriz

Por que apresentei tantos casos? Por que compará-los? Pretendi usar esses exemplos como dispositivos que se destinam a provocar uma reflexão em torno do que nomeio mediação cultural e decorrente experiência de aproximação com determinado campo do saber – a arte. Usar a apresentação de dispositivos utilizados em visitas mediadas como dispositivos para pensarmos em visitas mediadas. Ao apresentar exemplos, bem sucedidos ou não, crio um campo de exploração de ideias e imagino que consigo colocar o leitor diante de algumas indagações para melhor me aproximar daquilo que chamo de mediação cultural como ação política. Durante esse trabalho, exerci um esforço para trazer fundamentos teóricos que balizem o argumento de que uma mediação deve se dar em presença, em lugar, em tempo e espaço específicos de seu acontecimento diante de um entendimento de que são parte da vida de todas as pessoas de alguma maneira. Podem ser incômodos, podem ser prazeres, podem até ser teorias, mas sempre poderá haver um acesso que permitirá a experiência de aproximação. Há que se pensar sobre que dispositivos usar, quais estratégias, e, nesse trabalho, procurei apontar que não há pertinência em trazer para a ação de mediação atividades recreativas, ainda que muito sedutoras, que não estejam em consonância com os conteúdos que se precisa trabalhar. Esta tem sido frequentemente a razão de um certo “desprezo” do mundo “culto” pelos programas educativos.

Artistas, por exemplo, muitas vezes reagem a interferências no contato do público com sua obra, no entanto muitos reconhecem o quão intencionais são determinados partidos adotados por projetos estéticos, o que justifica a necessidade de um interlocutor para que a visão crítica do público possa, de alguma forma, ser despertada. Entender que decisões de instituições de arte podem traduzir projetos de poder é um passo importante para entender que

as visões de arte correspondem a visões de ensino de arte. Nesse sentido, cito as falas de duas artistas, em palestras proferidas no âmbito de um grupo de estudos ocorrido no ano de 2020 na web. São artistas que militam pela representatividade de determinados grupos e questões refletindo sobre estas em seus trabalhos, e identifico suas proposições e posições com o tipo de ação educativa que professo. A representatividade, o reconhecimento da diversidade de corpos, as questões sociais e étnicas que a arte pode trazer. Rafael Bqueer<sup>31</sup> diz

O mercado de arte impõe mesmo, o mercado consome estereótipos também. Então é muito interessante, às vezes o meu trabalho em alguns livros acaba sendo enquadrado numa parte que está falando em questões LGBT, não necessariamente numa parte que está falando em questões afro contemporâneas porque eu acho que os signos institucionalizados historicamente da produção afro brasileira também passam por um filtro da branquitude. Que filtro é esse que diz o que os corpos de artistas negros querem dizer ou não...É sobre liberdade de abordar as suas diversidades.” E ainda “Então eu acho que o afrofuturismo salienta essa relação de pensar outras estéticas e práticas para afirmar relações de poder, tanto do colonialismo como na indústria. (BQUEER, 2020)

Lyz Parayzo (2020)<sup>32</sup> diz que “a urgência é a coisa mais preciosa do artista” e defende que se use a “estética usada pela história dos vencedores como estratégia para se infiltrar”, fazendo o que chama de ‘Cavalos de Troia’.” São objetos que se referenciam aos repertórios e à história da arte e seus ícones, porém, cujas poéticas são intencional e dissimuladamente apropriadas por esses artistas “terroristas” - expressão usada por Lyz - para se aproximarem e ingressarem no sistema oficial. Uma vez acolhidas pelas instituições, o real personagem se revela, desestruturando uma hierarquia que não poderá retornar à sua posição inicial, adotando-o como parte de seu universo.

---

<sup>31</sup> Grupo de Estudos Escola sem Sítio e Galeria Aymoré em 29/09/2020 Disponível em: <<https://www.galeriaaymore.com/blog>>.. Rafael Bqueer nasceu em Belém (PA) em 1992. Suas práticas performáticas partem de investigações sobre arte política, gênero, sexualidade, afrofuturismo, decolonialidade e interseccionalidade. Drag queen e ativista LGBTQI+, Bqueer tem um trabalho que dialoga também com vídeo e fotografia, utilizando de sátiras do universo pop para construir críticas atentas às questões da contemporaneidade. Disponível em: <<https://cargocollective.com/rafaelbqueer/ABOUT-Rafael-Bqueer>>.

<sup>32</sup> Ibidem. Encontro de 01/09/2020 Disponível em: <<https://www.galeriaaymore.com/post/22-a-obra-%C3%A9-a-vida-o-resto-s%C3%A3o-nomes-e-ismos-com-lyz-parayzo>>. Lyz Parayzo é uma escultora e performer. Estudou teatro na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UNIRIO) e também artes visuais na EAV Parque Lage (Escola de Artes Visuais do Parque Lage) e na Beaux-Arts de Paris. Tem o corpo como principal suporte de trabalho e sua performatividade diária como plataforma de pesquisa. Em sua pesquisa atual, Lyz tem desenvolvido objetos para autodefesa que transitam de jóias em prata a armaduras, escudos, bixinhas e armas em alumínio. Disponível em: <<https://cargocollective.com/lyzparayzo>>.

Figura 19 - Lyz Parayzo, Bixinha Hexagonal, 2018



Fonte: Disponível em: <<https://cargocollective.com/lyzparayzo>>. Acesso em 9 jul. 2020

Imaginemos que o mediador igualmente utilize “Cavalos de Troia” para criar uma aproximação com o visitante, especialmente aquele mais resistente, como a dialogicidade presente nos encontros e que não recorre a arcabouços teóricos para debater as obras, ou ainda ações artísticas que envolvam o público em articulação com os mediadores. As experiências que apresentei, especialmente na Casa França Brasil, considero terem atingido o estado de presença e conexão entre arte e público quando o mediador se coloca em fluxo no momento da interação.

Revisitar propostas educativas realizadas ao longo de minha vida profissional me permite ser crítica em relação aos modos de operar nessa área. Durante todo este trabalho está presente a ideia de que não se pode deixar de convocar para uma visita mediada a experiência do visitante. Da mesma forma, não posso abrir mão de exatos 30 anos de atuação neste campo. Estes têm que ser convocados, pensados, criticados. Além disso, é esse retomar que me permite agregar novos e outros modos de fazer e pensar. Permite também perceber que diferentes tempos existem, tanto internos quanto compartilhados. São tempos inclusive de questionamentos das várias dimensões que o próprio tempo tem.

Sendo a arte contemporânea aquela que pode trazer uma visão crítica da vida, entendo que uma das funções da mediação, senão a principal, é contribuir para a percepção desses comentários críticos sobre as questões do mundo na atualidade. Hoje, a demanda pela quebra de desigualdades e hierarquias no campo social, étnico racial, político, de gênero, buscando a interseccionalidade, transborda para a arte que, em sua indiscernibilidade da vida, abraça essas causas. Os campos de conhecimento se ampliam, extrapolam fronteiras e normas e trazem uma urgente revisão de critérios, espaços, limites. A mediação pode portanto ser uma ação artística com a potência de uma ação política. Uma ação de troca de fato, em que o

escuro do nosso tempo, a fratura, possa se apresentar como lugar de exploração. Provocar demora, imersão. A própria ação de mediação como ruptura de modos de fazer, quebrando desigualdades e hierarquias em seus procedimentos e conectando essa prática às demandas sociais. Não como tema, mas como atitude. Começar uma conversa, que cresce em direção à suspensão do tempo, quando a arte é ativada.

Alguns trabalhos podem ter mais ressonância em dado momento, mas em suas camadas de leitura, que sobrevivem às questões locais e cronológicas, está sua potência - naquelas questões que fazem sentido e que podem ser pressentidas pelo visitante, pelo participante. Se arte fala da vida, se questões da arte se relacionam com questões da vida, certamente surgirão. A ação política do mediador está em permitir que surjam a partir do visitante, de sua percepção. Quando me refiro ao trabalho de mediação como uma militância, como uma ação política, o faço nesse aspecto. Trata-se do compartilhamento de determinado conhecimento considerando o que cada partícipe traz como experiência, conhecimento, sabedoria, e isso tem uma potência transformadora. As diferentes identidades, referências, os diversos cotidianos, hábitos, se considerados como aspectos desse saber podem de fato promover reflexão, profundidade, apreensão. A mediação se dá como lugar de passagens, passagens essas de presenças variáveis. O campo da arte traz essa possibilidade, pois lida com questões da vida, de hoje, do comum, do que pode ser coletivo. Diz Rancière:

Uma partilha do sensível fixa portanto, ao mesmo tempo, um comum partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos, tipo de atividade que determina propriamente a maneira como um comum se presta a participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha. (RANCIÈRE, 2009, p.15)

Se a arte tem essa possibilidade de falar do seu tempo, acessando partes de histórias e da história, por seus rastros, essa possibilidade traz em si a potência de um ato político, transformador. Ao traduzir seu tempo, na maioria das vezes se antecipando a ele, essa potência é muito clara. Essa potência política não está apenas em cada trabalho, na obra de um artista, mas na constituição mesmo daquilo que nomeamos “arte”. Trata-se de uma forma de comentar a história, de elaborá-la, de promover uma reflexão sobre ela. Como vimos, o olhar que validará poderá, muitas vezes, vir depois, um olhar para trás, de resgate, de reconhecimento. Quão grande é portanto o desafio de lidar com a incompreensão do tempo presente. Não me refiro a uma incompreensão ressentida, mas sim com a falta de condições críticas necessárias para que esse entendimento se dê. Procura-se, na maioria das vezes, uma resposta fácil, óbvia, direta, quando a graça está em ler nos espaços, na falta, no pressentimento.

Partilhar o sensível é tão pertinente... O quanto se pode provocar de discussão, de pensamento sobre seu próprio tempo, de visão crítica. A partilha do sensível faz ver quem pode tomar parte no comum em função daquilo que faz, do tempo e do espaço em que essa atividade se exerce.

Pergunto: Quem pode participar? Quem autoriza essa participação?

E respondo: Nós.

Peter Lamborn Wilson, conhecido pelo pseudônimo de Hakim Bey é um historiador, escritor, poeta e pesquisador, em especial sobre a organização social dos piratas nos séculos XVII e XVIII, as “comunidades intencionais”. Segundo o escritor, eram “mini-sociedades que conscientemente viviam fora da lei e estavam determinadas a continuar assim, ainda que por uma temporada curta, mas alegre.” (BEY, 1985, p. 11)<sup>33</sup> A partir de suas pesquisas, o autor cria o conceito de Zonas Autônomas Temporárias (TAZ Temporary Autonomous Zone). Algumas peculiaridades da TAZ vêm ao encontro do que defino como a mediação que me interessa, como o que a artista Lyz Parayzo define como ações de guerrilha ou “Cavalos de Tróia”, que identifico em trabalhos de alguns artistas como os citados neste trabalho. São muitos os pontos em comum com teorias que apresento, ainda que o autor tenha uma grande radicalidade em seus objetivos. Darei alguns exemplos por meio de uma seleção de frases que retirei da publicação TAZ Zona Autônoma Temporária em que o autor apresenta o conceito. Essas frases estão relacionadas diretamente às questões com as quais trabalho em mediação. São elas:

- “seu grande trunfo está em sua invisibilidade”
- “é indefinível pelos termos do Espetáculo”
- “começa com um simples ato de percepção”
- “como sociedade não pertence a uma hierarquia maior, é parte de um padrão horizontalizado de costumes”
- “possui uma localização temporária, mas real no tempo”
- “possui uma localização temporária, mas real no espaço”
- “existe em *algum lugar*”
- “se intensifica com a própria emergência”
- “todos os sentidos estão, necessariamente, presentes”
- “como o poder “desaparece”, nossa ânsia de poder deve ser o desaparecimento”

---

<sup>33</sup> BEY, Hakim. *TAZ Zona Autônoma Temporária*. Tradução: Patricia Decia & Renato Resende, Digitalização: Coletivo Sabotagem: Contra-Cultura, 2006.

Impossível, para mim, não imaginar uma ação de mediação como uma TAZ. Assim como retirei as frases acima dos textos completos do autor, procurarei ter a mesma objetividade e clareza para, com frases curtas, dizer das ideias que me estimularam a escrever este trabalho, a realizar tantas leituras e a visitar experiências de outros pesquisadores. São frases que, de alguma forma, me ajudam a definir, teoricamente e na práxis, o que compreendo como mediação cultural.

Nossos corpos falam.

Os corpos dos visitantes falam.

Precisamos estar em presença para perceber.

O interesse do visitante deve ser despertado.

O despertar do interesse tem origem nas formas como o visitante é afetado pelas obras.

O visitante é afetado a partir de suas próprias experiências.

Precisamos instigá-lo a compartilhar suas experiências e impressões.

O incômodo pode indicar caminhos.

O gostar pode indicar caminhos.

A partir do incômodo ou do gosto do visitante se pode conduzir a conversa. Do incômodo e do gosto do visitante.

As perguntas feitas na mediação são disparadores que precisam das respostas para trazerem sentidos.

E é partir dessa conversa que se instaura que se pode atravessar artistas, obras, curadorias. Trata-se de um processo dialógico, com trocas, interlocuções, que se proponha a criar novas possibilidades, e não uma estratégia vazia para promover o contato. Maria Tornaghi, em *O mundo é mais do que isso* diz: “o mediador cria condições para que o visitante possa ter uma relação direta (e insubstituível) com as obras de arte e saia querendo conhecer ainda mais sobre o que viu” (TORNAGHI, 2014, p. 15). Essas condições podem se criar – presencialmente ou não – até por meio das perguntas, mas a escuta, a abordagem dos assuntos, a conversa têm que fazer igual sentido para ambos – visitante e mediador. Essa, acredito, é a ação política da mediação cultural: contribuir para que cada pessoa se sinta capaz de perceber, ver, saber.

## CONCLUSÃO

Ainda que não ache que “concluir” se aplique a um trabalho da natureza deste que desenvolvo, me dedicarei a alguns aspectos mencionados que se colocam como uma espécie de condição, a meu ver, para que uma mediação cultural possa, de alguma forma, cumprir sua finalidade. Alguns investimentos são fundamentais, muitas vezes em detrimento de uma lógica que beneficia a quantidade, associando-a ao sucesso de um empreendimento.

Diria que a preparação interna das equipes envolvidas diretamente ou não nos processos de atendimento aos públicos, mas principalmente aquelas envolvidas nas atividades de mediação cultural é primordial. Ao longo deste trabalho, muitas vezes me indignei e me referi à indignação dos visitantes em relação ao que lhes é apresentado, o que pode ter origem em muitas razões. Questões de muitas e diferentes ordens são acionadas no contato dos diversos públicos com obras de arte. Todo o agenciamento das relações que acontecem entre mediadores e públicos precisa considerar a produção de demora em tais encontros. Estar em mediação implica estar em presença, em criar um tempo estendido. As equipes precisam estar preparadas – conceitualmente, emocionalmente e afinadas com os conteúdos e informações sobre obras e artistas, pois esse estado envolve lidar, em alguma medida, com todos esses aspectos.

Quando consideramos que a preparação da equipe é primordial, em consequência estamos nos referindo à garantia de duração desta equipe, deste programa educativo, de tempos dedicados a essa preparação, que não envolve unicamente os conteúdos específicos de uma mostra, mas também de outras áreas. Na carga horária de uma equipe de programa educativo, deveria ser contemplado tempo dedicado a estudos e discussões de conteúdo. Mencionamos aqui a necessidade de equipes contratadas de forma permanente, assegurando a continuidade do trabalho. A mesma continuidade que precisamos assegurar às visitas, que sendo realizadas de forma regular e contínua produzem resultados qualitativos.

Identificamos, ao longo do trabalho com mediação cultural em programas educativos, que aqueles grupos que frequentam espaços culturais ou têm contato com manifestações culturais de forma continuada, adquirem familiaridade com os repertórios, conteúdos e o hábito de frequentar tais espaços. Implementar programas de visitas ou atividades de mediação cultural continuadas pode garantir o interesse e a adesão dos públicos, aumentando inclusive os números de frequentadores rotineiramente, o que poderia reverter processos enraizados de investimentos em mostras específicas, que intencionam assegurar um grande

número de visitas para se justificar. Uma vez que frequentar exposições se torne um hábito, pode se garantir os investimentos. Realizar ações que promovam o aprofundamento da relação dos públicos com os espaços de cultura pode ser uma estratégia para assegurar a continuidade da visita desses públicos e conseqüentemente o interesse dos investidores. Assim, o entendimento de que arte é um campo de conhecimento pode afinal gerar interesse àqueles que garantem financeiramente a continuidade de sua publicização.

Ampliar os públicos da mesma forma que ampliar os universos de abrangência das mostras, incluindo segmentos não contemplados pelo mundo dito “culto” é essencial. O mundo da arte que já não se dirija somente a si próprio precisa afinal se instaurar. Como campo de conhecimento, abrange todas as matérias, todos os atores das sociedades, esgarça seus limites. Neste momento, percebemos que estimular o hábito de frequentar espaços de arte e cultura bem como viabilizar o encontro com ações de arte e cultura podem ser estratégias de captação de público, de agregar valores à imagem e, ao mesmo tempo, podem ser contribuições para o desenvolvimento de uma visão crítica sobre a vida, sobre o mundo e sobre essas mesmas estratégias. Irônico e necessário. Paradoxal e fundamental. Alimentar o “Cavalo de Tróia” se faz urgente. Bem como desconstruir a imagem de que arte e cultura são pertencentes a mundos apartados do dia a dia e desconectados do mundo do trabalho. Artistas são profissionais que investem em suas carreiras, estudam, produzem, geram conteúdos e saberes. Arte é um campo de conhecimento. Como tal, ambos – artistas e arte – são acessíveis. A quem interessa a imagem aurática da obra e do artista? Sabemos que pode servir a muitos interesses e aqui estamos, mediadores culturais, para desmitificá-la.

## REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Chapecó, SC: Argos, 2009
- BEY, Hakim. *TAZ Zona Autônoma Temporária*. Tradução: Patricia Decia & Renato Resende, Digitalização: Coletivo Sabotagem: Contra-Cultura, 2006.
- BORDIEU, Pierre ; DARBEL, Alain. *O amor pela arte: os museus na Europa e seu público*. Tradução: Guilherme João de Freitas Teixeira. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Porto Alegre: Zouk, 2007.
- BQUEER, Rafael. *Afrofuturismo*. Palestra proferida no Grupo de estudos – parceria Escola sem Sítio e Galeria Aymoré, Rio de Janeiro, set. 2020. Disponível em: <<https://www.galeriaaymore.com/post/25-afrofuturismo-com-rafael-bqueer>>. Acesso em: 5 out. 2020.
- BRASIL. Lei nº 11.904, de 14 de janeiro de 2009. Institui o Estatuto de Museus e dá outras providências. *Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil*, Poder Executivo, Brasília, DF, 14 jan. 2009. Acesso em 13 mar. 2022.
- BRITO, Ronaldo. *Análise do circuito. Malasartes*, Rio de Janeiro, v.1, 1975.
- CAMNITZER, Luiz. *Educar é mais importante que colecionar*. Disponível em: <<https://www.select.art.br/educar-e-mais-importante-do-que-colecionar/>>. Acesso em 11 set. 2020.
- CHIPP, Herschel B., *Teorias da Arte Moderna*. - São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- DANTO, Arthur C. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história* - São Paulo: Odysseus Editora, 2006.
- DELEUZE, Gilles. *Que é un dispositivo?* In: Michel Foucault. Barcelona: Gedisa, 1990, pp.155-161.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *As imagens não são apenas coisas para representar*. Dinâmica sul-sur. Entrevista concedida a Verónica Engler e traduzida por André Langer. Disponível em: <<http://www.sul-sur.com/2017/06/as-imagens-nao-sao-apenas-coisas-para.html>>. Acesso em: 08 jul. 2017.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

DUVE, Thierry de. An Ethics. In: *Art School: propositions for the 21st century*. Edited by Steven Henry Madoff. Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology, MIT Press, 2009.

DUVE, Thierry de. Fazendo escola (ou refazendo-a?). Tradução Alexânia Ripoll. - Chapecó: Argos, 2012.

EVARISTO, Conceição. *Insubmissas lágrimas de mulheres* – 2 ed. – Rio de Janeiro: Malê, 2016.

FOSTER, Hal. *O que vem depois da farsa?* Tradução Célia Euvaldo com colaboração de Humberto Amaral. São Paulo: Ubu Editora, 2021.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. Organização e Tradução Roberto Machado – Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

FREUD, Sigmund. *O mal-estar na cultura* - Porto Alegre, RS:L&PM, 2010.

GARCIA CANCLINI, Nestor. Artistas, intermediários e público In *Culturas híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade*. 4.ed.7.reimp. – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.

GELL, Alfred. A teoria do nexa da arte. In: *Arte e Agência*. Coleção Argonautas. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

GROYS, Boris. A verdade da arte. In: Na mira da teoria e outros ensaios. Tradução Ana Bernstein e Dora Silveira. Copenhagen/Rio de Janeiro: Zazie Edições, 2021.

GROYS, Boris. Comrades of time. In: *What is contemporary art?*. E-flux 11, 2009. Disponível em: <<http://www.e-flux.com/journal/11/61345/comrades-of-time/>>. Acesso em: 08 jul. 2017.

GROYS, Boris. Education by Infection. *Art School: propositions for the 21st century*. Edited by Steven Henry Madoff. Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology, MIT Press, 2009.

GROYS, Boris. *O destino da arte na era do terror*. In: Concinnitas, v.21, n.37, Rio de Janeiro, janeiro de 2020. Tradução: Alexandre Sá e Davi Pereira. Originalmente publicado em The Fate of Art in the Age of Terror. In: LATOUR, Bruno; WEIBAL, Peter. Making Things public: Atmospheres of Democracy. Londres: Karlsruhe/Cambridge, 2005. Traduzido inicialmente para o português na revista *Ágora filosófica* da Universidade Católica de Pernambuco em 2015.

GROYS, Boris. *O universalismo fraco*. Tradução: Pedro Maia Soares. *Revista Serrote*, São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 9, 2011.

LACAN, Jacques. *O Seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

MONDZAIN, Marie-José. *Homo spectator: Voir, faire voir*. Lisboa: ORFEU NEGRO, 2015.

PÁDULA, Cristina de; TORNAGHI, Maria; QUEIROZ, Tania (Org.). *O mundo é mais do que isso: mediação e a complexa rede de significações da arte e do mundo*. Rio de Janeiro: Escola de Artes Visuais do Parque Lage, 2014.

PARAYZO, Lyz. *A obra é a vida — o resto são nomes e ismos*. Palestra proferida no Grupo de estudos – parceria Escola sem Sítio e Galeria Aymoré, Rio de Janeiro, set. 2020. Disponível em: < <https://www.galeriaaymore.com/post/22-a-obra-%C3%A9-a-vida-o-resto-s%C3%A3o-nomes-e-ismos-com-lyz-parayzo> > Acesso em: 8 de out. 2020.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. São Paulo: EXO Experimental Org.; Editora 34, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

STEINBERG, Leo. A arte contemporânea e a situação de seu público. In: BATTCOCK, Gregory. *A nova arte*. 2. ed. São Paulo, SP: Editora Perspectiva, 1986.

VOLZ, Jochen; RJEILLE, Isabella (Org.). 32ª. Bienal de São Paulo. *Incerteza Viva: Dias de Estudo*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2016.