



**Universidade do Estado do Rio de Janeiro**

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Artes

Vera Rodrigues de Mendonça

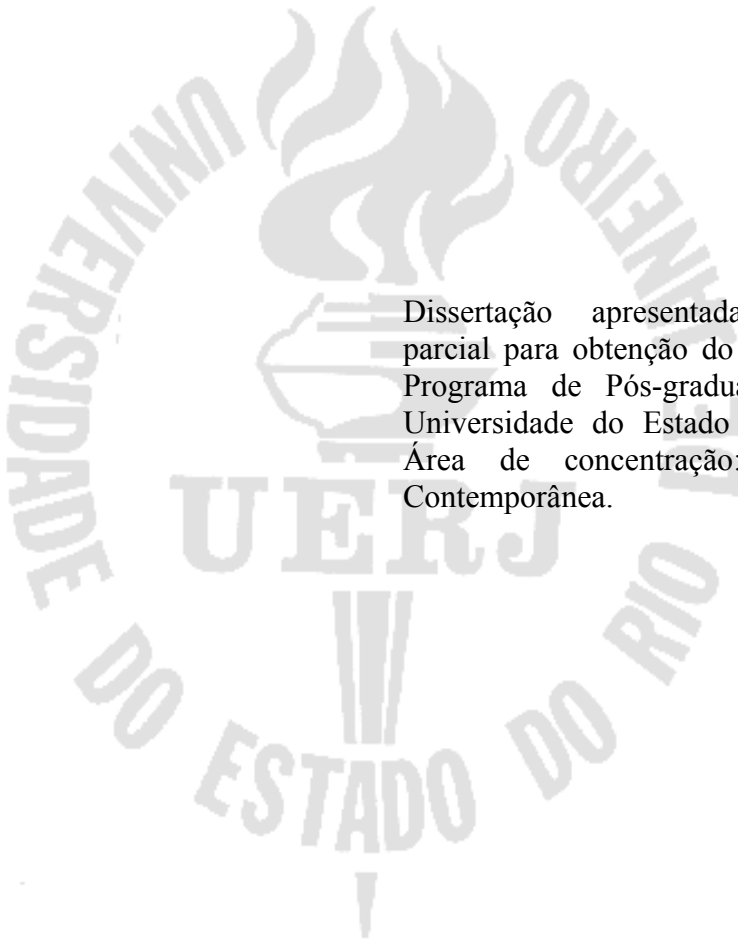
**Comunicação estética na arte contemporânea: mediação e  
institucionalidade**

Rio de Janeiro

2010

Vera Rodrigues de Mendonça

**Comunicação estética na arte contemporânea: mediação e institucionalidade**



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup> Dra. Isabela Nascimento Frade

Rio de Janeiro

2010

CATALOGAÇÃO NA FONTE  
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

M539 Mendonça, Vera Rodrigues de.  
Comunicação estética na arte contemporânea: mediação e institucionalidade / Vera Rodrigues de Mendonça. – 2010.  
238 f.

Orientadora: Isabela Nascimento Frade.  
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Artes.

1. Arte moderna – Séc. XXI – Teses. 2. Comunicação na arte – Teses. 3. Arte e sociedade – Teses. 4. Arte na educação – Teses. 5. Bienal do Mercosul (7.: 2009 : Porto Alegre). I. Frade, Isabela Nascimento. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Artes. III. Título.

CDU 7.036"20":007

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação.

---

Assinatura

---

Data

Vera Rodrigues de Mendonça

**Comunicação estética na arte contemporânea: mediação e institucionalidade**

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Aprovada em 29 de março de 2010.

Banca Examinadora:

---

Prof<sup>ª</sup> Dra. Isabela Nascimento Frade (Orientadora)  
Instituto de Artes da UERJ

---

Prof. Dr. Aldo Victorio Filho  
Instituto de Artes da UERJ

---

Prof<sup>ª</sup> Dra. Maria Christina de Souza Rizzi  
Escola de Comunicações e Artes da USP

Rio de Janeiro

2010

## **DEDICATÓRIA**

A todos aqueles que trilham pelos caminhos da arte, abrindo atalhos que possibilitem inclusões de novas perspectivas.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Instituto de Artes da UERJ pela acolhida em seu Programa de Pós-Graduação. À Isabela Frade, minha orientadora, que se tornou minha grande amiga, compartilhando comigo todas as minhas angústias. Isabela mostrou-se sempre disposta, até os últimos momentos, a me ouvir e levou a orientação com segurança, competência, além de ser instigante com suas propostas de textos para leituras e debates sobre o assunto aqui discutido.

Agradeço também a três pessoas muito importantes em minha vida: minha mãe, meu marido e minha filha. A minha mãe Antonia, por ter me ensinado a ser persistente e me ajudado em inúmeras tarefas diárias, o que me possibilitou ampliar meu tempo de dedicação a este trabalho. A meu marido Silvio, por ter suportado, com amor e carinho, todo o meu processo de ansiedade e dúvidas quanto à realização deste projeto. Além disso, por ter me dado seu apoio incondicional que, sem dúvida, sem ele, talvez eu não tivesse conseguido terminar este texto com tanta animação a continuar seu debate. A minha querida e amada filha Carolina, que fez a revisão do texto, ajudou nas regras gramaticais e colaborou em algumas discussões que me fizeram pensar em muitas situações aqui expostas. Aliás, o tema deste trabalho, muitas vezes, foi discutido à mesa, durante nossas refeições em família: minha mãe, Silvio, Carolina e eu.

Quero agradecer a todos os meus amigos que estiveram presentes comigo, dando incentivos e colaborando com palavras carinhosas, em todas as etapas do processo que originou este trabalho. Amigos da faculdade, da vida e de meu trabalho, cujo apoio também foi muito importante para esta conclusão.

O contextual é a atividade viva da arte de hoje, não porque ela se aproximaria de uma realidade da qual não se sabe grande coisa (exceto em que ela não “consiste”), mas porque ela assume todo o seu sentido fora daquilo que ela consiste. [...] Existir fora de si, assumir corpo fora de seu próprio corpo, exportar-se, equivale a se ex-por. Com efeito, a não-consistência interna da obra exige o exterior para tomar corpo. A arte contextual é uma arte que se expõe, que se transporta, que se situa fora, em uma palavra, que se *exprime*.

*Anne Cauquelin*

## RESUMO

MENDONÇA, Vera Rodrigues de. *Comunicação estética na arte contemporânea: mediação e institucionalidade*. 2010. 238f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

Este texto reflete sobre os processos de comunicação constituidores da relação obra-espectador, tratando a mediação em sua forma ampliada. A recepção de uma obra se organiza por inúmeros canais comunicativos equivalentes aos vários modos possíveis de sua presença. Esses vetores são permeados por fatores que envolvem o público a partir do ponto de expectativa desse encontro, assim como a recepção se desenvolve como possibilidade de ação de intercâmbio com o artista em seu projeto de elaboração da obra. Os vetores ligam os dois pontos – produção e recepção – e, aí, apresentam-se também os mecanismos que institucionalizam a produção como obra de arte. Essa cadeia de ações mediadoras se estabelece como nosso objeto de estudo e pesquisa. A Bienal do Mercosul se caracterizou como campo privilegiado para este trabalho.

Palavras-chave: Arte contemporânea. Mediação. Comunicação estética.



## **ABSTRACT**

This text thinks over the process of communication that constitutes the work-viewer relation, treating the mediation in its larger form. The reception of a work works out through many communicative channels that match several possible ways of its presence. These vectors are permeated by factors that involve the audience as from the expectation of this clash, as well as the reception improves itself as a possibility of trade with the artist in his work elaboration project. The vectors connect two spots – production and reception – and at these spots are present the mechanisms that institutionalize the production as a work of art. This mediatorial actions chain is established as our study and research object. The Bienal do Mercosul was featured as a privileged field for this work.

Keywords: Contemporary art. Mediation. Aesthetic communication.

## SUMÁRIO

	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	12
1	<b>A RECEPÇÃO DA ARTE CONTEMPORÂNEA: ELEMENTOS DE RESISTÊNCIA E ENCANTAMENTO</b> .....	17
1.1	<b>O contexto da recepção na arte contemporânea</b> .....	17
1.2	<b>A arte contemporânea: tensão e conflito</b> .....	23
1.3	<b>Relação obra-espectador: vários canais de recepção</b> .....	27
2	<b>HISTÓRIA DA MEDIAÇÃO: APENAS UMA BREVE CONTEXTUALIZAÇÃO</b> .....	39
3	<b>A FORMA MEDIADORA E A MEDIAÇÃO DA FORMA</b> .....	57
3.1	<b>Mediação: processos interrelacionais</b> .....	57
3.2	<b>Embates e acolhimentos: várias formas de relação entre arte contemporânea e público</b> .....	58
3.3	<b>A instituição cultural como forma de mediação para a arte</b> .....	63
3.4	<b>A mediação da forma na arte contemporânea: qualidade e conteúdo</b> .....	69
4	<b>A BIENAL DO MERCOSUL: BUSCAS E APROXIMAÇÕES DE UMA PEDAGOGIA PARA A ARTE</b> .....	80
4.1	<b>A Fundação Bienal do Mercosul</b> .....	80
4.2	<b>Um pouco das bienais do Mercosul</b> .....	81
4.3	<b>A 7ª Bienal do Mercosul: Grito e Escuta</b> .....	87
4.3.1	<u>Biografias Coletivas</u> .....	89
4.3.2	<u>Ficções do Invisível</u> .....	90
4.3.3	<u>Absurdo</u> .....	90
4.3.4	<u>Texto Público</u> .....	90
4.3.5	<u>Árvore Magnética</u> .....	91
4.3.6	<u>Projetáveis</u> .....	91
4.3.7	<u>Desenho das Ideias</u> .....	92
4.3.8	<u>Musicircus</u> .....	92
4.4	<b>A Pré-Bienal da 7ª Bienal do Mercosul</b> .....	93
4.5	<b>A formação para a arte como principal objetivo</b> .....	93
4.6	<b>Projeto Pedagógico da Fundação Bienal do Mercosul</b> .....	97
4.6.1	<u>Curso de Formação de Mediadores e Professores-Mediadores</u> .....	99
4.6.2	<u>Artistas em disponibilidade: a educação como um espaço para o desenvolvimento de micropólis experimentais</u> .....	101
4.6.2.1	Programa de residências artistas em disponibilidade .....	103
4.6.2.2	Mesa de Encontros – Artistas em Disponibilidade: a educação como espaço para o desenvolvimento de micropólis experimentais .....	145
4.6.3	<u>Programa de Intercâmbio Vias em Diálogo, um futuro disponível</u> .....	149
4.6.4	<u>Fichas Práticas “Como poderiam os docentes trabalhar com base no pensamento postulado pelos artistas? Como escutar a nossa própria imaginação para entender o nosso entorno?”</u> .....	149
4.6.5	<u>Mapas Práticos – programa de descentralização de oficinas</u> .....	151
4.6.6	<u>Encontros para Formação de Professores</u> .....	152
4.6.7	<u>Radiovisual</u> .....	154
4.7	<b>As mediações nas mostras da 7ª Bienal do Mercosul</b> .....	154
4.8	<b>Influências da Bienal do Mercosul</b> .....	156

4.9	<b>Bienal B</b> .....	157
4.10	<b>Bienal C</b> .....	158
4.11	<b>Dados e avaliação após o encerramento das mostras da 7ª Bienal do Mercosul</b> .....	158
4.12	<b>Experiências, descobertas e reflexões durante uma visita mediada</b> .....	160
5	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	169
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	181
	<b>ANEXO A</b> – Entrevista com Victoria Noorthoorn e Camilo Yáñez .....	188
	<b>ANEXO B</b> – Entrevista, por <i>e-mail</i> , com Luis Camnitzer .....	191
	<b>ANEXO C</b> – Entrevista, por <i>e-mail</i> , com Marina De Caro .....	193
	<b>ANEXO D</b> – Entrevista, por <i>e-mail</i> , com Mônica Hoff .....	195
	<b>ANEXO E</b> – Entrevista, por <i>e-mail</i> , com Maria Helena Bernardes e André Severo .....	199
	<b>ANEXO F</b> – Entrevista, por <i>e-mail</i> , com Diana Aisenberg .....	204
	<b>ANEXO G</b> – Entrevista, por <i>e-mail</i> , com Gonzalo Pedraza .....	206
	<b>ANEXO H</b> – Entrevista, por <i>e-mail</i> , com Nicolas Floc’h .....	208
	<b>ANEXO I</b> – Entrevista, por <i>e-mail</i> , com Ethiene Nachtigall .....	210
	<b>ANEXO J</b> – Programação de Musicircus .....	215
	<b>ANEXO K</b> – Guia de orientação para as visitas da 7ª Bienal do Mercosul .....	217
	<b>ANEXO L</b> – Mesa de Encontros Artistas em Disponibilidade: a educação como espaço para o desenvolvimento de micropólis experimentais (capa) .....	228
	<b>ANEXO M</b> – Algumas Fichas Práticas do Projeto Pedagógico da 7ª Bienal do Mercosul .....	229
	<b>ANEXO N</b> – Curso de mediadores Artistas em disponibilidade .....	232
	<b>ANEXO O</b> – Programação Pré-Bienal .....	235
	<b>ANEXO P</b> – Material Pedagógico para o professor 2008 .....	237

## INTRODUÇÃO

Pode ser verdade que, nesse caso, pouco importa se se tratava de renda ou de bordado, mas importa muito o fato de que minha avó conseguia ver algo que eu não via: isso demonstra que aquilo que cada um de nós vê depende da história individual de cada um e do modo como cada subjetividade foi construída. (CRIMP, 2005, p. 5)

Este trabalho foi provocado a partir de questões que cercaram a elaboração e a execução de um projeto de monitoria<sup>1</sup>. Esse projeto de monitoria foi pensado em 2007, para atender às exposições do Prêmio Projéteis Funarte de Arte Contemporânea, do Prêmio Atos Visuais e do projeto Espaços Funarte Artes Visuais, nas cidades do Rio de Janeiro, de Brasília e de São Paulo, respectivamente. O Centro de Artes Visuais da FUNARTE tentou implantar um serviço educativo para tais exposições, considerando o desejável afluxo de público.

Uma das razões da solicitação do projeto de monitoria era o esvaziamento das galerias da FUNARTE durante o período de suas exposições. No decorrer da elaboração do tal projeto, foram realizadas algumas pesquisas em textos e eventos que se relacionavam com o assunto. Essas pesquisas, entre outras coisas, mostraram que o esvaziamento não era uma exclusividade da FUNARTE, mas era comum em muitas instituições do circuito de arte contemporânea. As exceções ficavam por conta das grandes exposições comandadas por importantes nomes de artistas expositores que, normalmente, já ocorriam nos locais mais conhecidos do público, entre os museus e os centros culturais. A FUNARTE não era vista como um local de exposições, a não ser por um público muito especializado, composto por artistas, críticos e historiadores de arte e por alguns estudantes de arte também.

Durante as pesquisas para o projeto de monitoria, foram visitadas várias exposições que apresentavam esse serviço, além de serem investigadas algumas atividades educativas e oficinas de outras instituições culturais. Eu coordenava a elaboração do projeto para a FUNARTE e queria ultrapassar alguns equívocos que observava acontecer nas atividades educativas já existentes.

---

<sup>1</sup> Foi solicitado um projeto de monitoria, e não de mediação. Essa importante diferença – que foi uma de minhas inquietações que geraram o desejo da pesquisa – será abordada no desenvolvimento deste trabalho.

O maior incômodo, durante as referidas pesquisas, foi o automatismo dos monitores, que pareciam ter decorado um papel e o ficavam recitando à frente do grupo de visitantes. Nessa “falação”, eram fornecidos dados biográficos dos artistas, dados sobre as técnicas e materiais utilizados, além de outras informações que não instigavam uma discussão acerca do que estava sendo visto. Às vezes, eram apresentados aspectos das obras que eram objetivados na mostra e nada mais. Ao grupo, quase sempre não era permitido ter suas percepções independentes. É claro que também foram observadas atividades educativas mais ricas e instigantes, mas em número extremamente reduzido.

As questões iam surgindo com as pesquisas, como por exemplo: que pessoas eram aquelas que falavam sobre as obras para os visitantes? Qual era a formação dessas pessoas? Aquele serviço formava ou informava aos visitantes? Aqueles visitantes teriam vontade de ir a outras exposições de artes visuais? Quais os critérios e as diretrizes que um projeto educativo deveria seguir para contribuir com os canais de comunicação das obras com o público? Até que ponto as ações educativas cumpririam seus objetivos, a quem elas pretendiam atingir e com qual propósito? Além de estarem presentes na constituição do projeto de monitoria da FUNARTE, essas perguntas me levaram a querer um envolvimento maior com o tema e a pesquisá-lo.

Foram observadas as atividades educativas de algumas instituições, como foi dito anteriormente. Instituições, inclusive, com uma história já bem consolidada e reconhecida no campo da arte/educação, como o Centro Cultural Banco do Brasil, por exemplo. No entanto, uma instituição se apresentou mais cativante pelo aparato pedagógico que dizia possuir: a Bienal do Mercosul.

As pesquisas se voltaram, então, para a Bienal do Mercosul, mais exatamente para a 6ª Bienal, que foi realizada em 2007, cujos catálogos e materiais pedagógicos eram mais fáceis de serem acessados, inclusive pela internet. Foram lidos vários textos que criticavam ou elogiavam o programa pedagógico da Bienal, como também algumas entrevistas dos curadores, principalmente de Luis Camnitzer, curador pedagógico. Era a primeira vez que eu ouvia esse termo. A curiosidade sobre o projeto pedagógico da Bienal cresceu e o desejo de aprofundar o tema sobre mediação nas exposições de artes visuais se fortalecia.

Criava-se, para este trabalho, uma outra discussão: a educação não formal para as artes visuais se afirmando como importante papel para a formação, principalmente, de público. Pelo material da 6ª Bienal do Mercosul, parecia que estávamos caminhando para isso. Essa característica foi reforçada pelo fato de o curso para formação de mediadores estar alcançando

outros estados do país pela modalidade a distância, implementado na 7ª Bienal do Mercosul. Acrescentando-se a isso, aconteciam outras ações observadas no material da 6ª Bienal que foram não só conservadas mas ampliadas para a edição seguinte.

Este trabalho é constituído por questionamentos, experiências e reflexões sobre o campo da mediação em arte contemporânea. Não apresenta soluções, muito menos caminhos que devam ser traçados para se alcançar alguma resposta para o que é aqui proposto. Não é esse o seu objetivo, mas pretender promover o pensamento sobre os diversos projetos educativos que acontecem nas instituições culturais: trabalhos que operam como mecanismos de educação não formal para a arte. É sua intenção também que a abrangência da palavra mediação seja observada e pensada para além da elaboração do projeto do artista e do projeto pedagógico de uma exposição de artes visuais, não importando qual seja sua dimensão. Na verdade, é para qualquer atividade cultural que o tratamento dessa demanda exige uma atenção mais acurada.

A relação com o público deve ser pensada no ponto inicial de qualquer exposição, porque tudo que dali sair vai atingir e se relacionar com o espectador da maneira como foi concebido e com a interpretação sugerida pelos elaboradores do projeto. A noção da não isenção é primordial para se pensar em como as mostras e os seus produtos serão percebidos e reelaborados pelos espectadores. Tendo como premissa que uma exposição, por si só, já é pedagógica e que sua existência pressupõe mediações em todas as suas atividades e ações, este trabalho traz a proposta dessa conscientização por todos os agentes que se envolvem com as práticas artísticas.

A dissertação foi dividida em cinco capítulos para que as ideias fossem melhor organizadas, a fim de revelar a presença da mediação em todas as atividades que envolvem uma exposição, não só em suas ações educativas – fato que parece ser cuidado nos projetos da Bienal do Mercosul.

O primeiro capítulo fala da recepção da arte contemporânea. Seu objetivo é expor como a recepção da obra pode-se estabelecer nos vários públicos com os quais ela se aproxima. Os teóricos que participam desse capítulo mostram como a recepção foi se tensionando com as modificações na produção artística e nas sociedades, como também explicam como as relações sociais e experiências de vida participam na formação dos canais perceptivos do espectador quando ele se depara com a obra de arte. Peter Bürger fala sobre a relação da produção artística com a sociedade burguesa e Néstor Canclini nos ajuda a entender a elitização da arte, principalmente, considerando as questões latino-americanas.

Bryan O’Doherty, a partir do Cubo Branco, discorre sobre o público especializado requisitado pela arte modernista, enquanto Arthur Danto e Michael Archer se referem à relação da arte contemporânea com o espectador. Este é trabalhado em Pierre Bourdieu, quando ele fala de seu conceito *habitus* e do capital cultural. Além desses teóricos, são explorados também Gombrich, Jacques Aumont, Monclar Valverde, Eric Landowsky e Nicolas Bourriaud.

Não podemos negar que a arte traçou um caminho que a levou a esse distanciamento – como está apresentado no primeiro capítulo –, além de afirmar a sua condição elitizada frente à maior parte da população. Na tentativa de estreitar essa distância, as instituições museológicas iniciaram visitas com a presença de uma pessoa que recebesse o público e falasse a ele sobre as obras expostas, além de organizarem encontros e seminários para que fossem discutidos assuntos relativos à arte e à sua produção. Esse é o assunto tratado no segundo capítulo, principalmente, a partir de Germain Bazin e Douglas Crimp. A pretensão aqui não é o aprofundamento sobre a história da mediação, apenas um breve relato para situar o início da preocupação com o público visitante de uma exposição de arte. A história da mediação merece um estudo mais atencioso, que poderá ser a continuação deste trabalho. É interessante entender como esse processo mediador começou, seu contexto político e social, as preocupações que rondaram seus proponentes e, enfim, como foram se modificando suas características no decorrer de sua história. Esse processo torna-se importante para se entender e se refletir sobre o que ocorre, atualmente, nas instituições culturais e em seus projetos educativos.

O capítulo seguinte é uma provocação à reflexão sobre a possibilidade da questão da forma estar presente nas obras de arte, mesmo aquelas que neguem tal presença. Nesse terceiro capítulo, pretende-se abordar questões que levem a um entendimento expandido do termo “forma” para além de algo referenciado apenas a uma figura como um espaço delimitado. Seria a demonstração de que as coisas acabam se formatando, tomando alguma configuração para serem executadas ou percebidas. Essa compreensão poderia nos levar a entender os processos de mediação da forma e os modos que adquirem tais processos a fim de atingirem o público da maneira como seus idealizadores desejam que esse público seja constituído. Martín-Barbero, Nicolas Bourriaud, Clemente Greenberg, Baudrillard, entre outros, são os pontos de partida para se construírem as argumentações.

O penúltimo e quarto capítulo é o mais longo porque foi escrito a partir das pesquisas, experiências e reflexões junto à Fundação Bienal do Mercosul. Foram utilizadas as informações da página oficial, na internet, da Fundação Bienal – base da maior parte dos

dados referentes à 7ª Bienal do Mercosul –, dos catálogos de edições passadas da Bienal, do material pedagógico das 6ª e 7ª edições – alguns constam do anexo deste trabalho –, das entrevistas retiradas de revistas eletrônicas e das entrevistas feitas exclusivamente para este trabalho, além de minhas experiências quando participei de uma mesa de encontros organizada pelo Projeto Pedagógico da Bienal, de um Fórum sobre projetos educativos em instituições organizado pela Bienal B e da visita à 7ª Bienal do Mercosul, realizada em novembro de 2009. As informações possuem interferências de minhas reflexões, que estão calcadas nos textos lidos para as discussões propostas neste trabalho. O texto desse capítulo é bastante descritivo – risco assumido de se fazer exaustivo – para mostrar o maior número de dados possível com o intuito de dar ao leitor deste texto as informações que construíram os caminhos trilhados neste trabalho. Desse modo, permite que o leitor também tenha suas reflexões que podem e devem implementar as que se encontram aqui.

Finalizando o trabalho, encontra-se um capítulo que deveria ser chamado de “conclusão”, para cumprir um formato mais adequado para uma dissertação. Seu título ficou, então, como “considerações finais”, como um modo encontrado para atender a essa demanda. Na verdade, esse capítulo deveria ser chamado de “refletindo”, “reflexões continuadas” ou algo similar porque finaliza uma dissertação, mas não a discussão pretendida aqui. Aliás, a proposta diretriz deste trabalho é justamente a continuidade de uma discussão que abarque o tema da mediação de maneira mais ampla e que permita que esse assunto seja pensado em todas as etapas da elaboração dos projetos que envolvem uma exposição, como dito anteriormente. Nesse capítulo, são apresentadas, assim, observações que podem servir como pontos de partida para futuros encontros ou debates sobre projetos e programas pedagógicos, projetos de curadoria e sobre o papel do artista como educador e agente social.



# 1 A RECEPÇÃO DA ARTE CONTEMPORÂNEA: ELEMENTOS DE RESISTÊNCIA E ENCANTAMENTO

## 1.1 O contexto da recepção na arte contemporânea

A “era da arte” se inicia aproximadamente em 1400 d.C., na concepção de Belting, e, embora as imagens realizadas antes disso fossem “arte”, não eram concebidas como tal, e o conceito de arte não desempenhava nenhum papel em seu vir a ser. (DANTO, 2006, p. 28)

O que discutimos hoje como arte é uma categorização recente se comparada às produções culturais da humanidade. O estabelecimento dessa categoria nasceu do desejo de determinado grupo econômico e social em separar certos objetos – tidos como funcionais ou habituais – das práticas da vida, elevando-os a um caráter especial que especializava quem os produzisse. A valorização de determinadas produções em detrimento de outras foi exacerbando, entre elas, as distinções que passaram a definir os limites, que pareciam muito claros, entre as obras e seus produtores – que antes constituíam um único universo –, gerando, conseqüentemente, transformações em seu consumo. Os consumidores também se especializavam para terem condições de acompanhar os critérios que definiam, então, o campo da arte. A criação de um campo específico para a arte permitiu o aparecimento de disciplinas de sistematização e classificação, dando origem aos estudos e às experiências que lhes eram pertinentes, como qualquer outra área do conhecimento, além de ordenar todo o seu passado pela disciplina específica História da Arte. Progressivamente, a sociedade burguesa conquistava a “cristalização de um campo particular da experiência (isto é, o estético)” (BÜRGER, 2008, p. 61) para garantir um *status* para a autonomia da arte que, agora se separando da práxis vital, revertia esse valor para quem detivesse tais objetos, então considerados como artísticos.

A autonomia da arte seria, então, uma consequência do processo histórico do objetivo artístico. Bürger (2008, p. 102) parte da arte sacra para explicar como isso teria acontecido. Para ele, a arte sacra estaria “totalmente ligada à instituição social da religião”. A produção da arte sacra – que era coletiva e artesanal – resultaria em objetos de culto que possuíam uma recepção coletiva e institucionalizada religiosamente. Em contrapartida, diante da corte dos reis, a arte cortesã seria produzida individualmente, caminhando, desse modo, para a sua autonomia, apesar de sua percepção ainda ser coletiva. Na corte, o objeto artístico “é *objeto*

*de representação* (grifo nosso), serve à glória do príncipe e à auto-representação [sic] da sociedade cortesã”. O artista produziria individualmente, buscando definir marcas em sua obra que determinassem o que estaria sendo representado para que fosse percebido e reconhecido por uma determinada coletividade. Seria na sociedade burguesa que se daria o afastamento entre a arte e as práticas da vida, levando à produção e à recepção individualizadas do objeto artístico. “O descolamento da práxis vital, que sempre caracterizou o modo de função da arte na sociedade burguesa, transforma-se, então, *em seu conteúdo* (grifo nosso)” (BÜRGER, 2008, p. 103). Tal fato seria decisivo para a autonomia da arte burguesa, embora seus conteúdos artísticos ainda estivessem ligados aos processos históricos. Estes foram separados da produção artística somente no esteticismo, quando os conteúdos passaram a falar ou a se relacionar com as questões da própria arte.

A separação entre a arte e as práticas da vida – ocorrida, mais acentuadamente, no “auge da burguesia” – teria dado ao artista um caráter especial – talvez sentido até os dias de hoje, em que ainda podemos ver situações nas quais a aproximação da arte com o cotidiano não se dá de modo muito fácil. Seria por meio da arte que a burguesia poderia viver outras vidas que não fossem as suas ou, mais distante, vidas que transcenderiam a seu próprio estado de existência. O *status* da arte tornava os artistas especiais no sentido em que eles produziam na esfera externa do cotidiano. Isto é, suas obras não falavam de experiências vividas, mas daquelas que seriam desejáveis viver, mesmo que criticassem o sistema. O burguês encontraria na arte um caminho onde podia extrapolar seus limites sem consequência para sua vida econômica e social. Havia uma “função assumida pela arte na formação da subjetividade burguesa” (BÜRGER, 2008, p. 40).

Complementando com Canclini (2008), todo o processo de secularização e de autonomia da arte, ao formar profissionais especializados, teria deslocado a produção artística do saber tradicional das sociedades, seccionando-a em, pelo menos, dois campos produtivos: o erudito e o popular. A arte erudita ia, dessa forma, direcionando-se a setores que pudessem sustentar o seu conhecimento e a sua produção, afastando-se de parte da sociedade que não acompanhava essa especialização e permanecia em seu sistema tradicional de transmissão de conhecimento e de aprendizagem – a arte popular. Continuando com Canclini (2008) que, em determinados aspectos, vai ao encontro de Bürger (2008), apesar de sua forte crítica a esses estamentos privilegiadores, a especialização teria orientado a produção artística para o mercado emergente da burguesia que a assimilava nos moldes dos valores da aristocracia

falida economicamente. Os artistas ganhavam destaque, como também o público que conseguisse decifrar os códigos existentes na produção que se elitizava.

Quanto à realidade da América Latina, segundo Canclini (2008), as obras artísticas não foram inseridas no patrimônio coletivo porque eram produzidas em oposição às culturas populares. Em outras palavras, para Canclini (2008), a erudição latino-americana teria sido obtida, de modo individualista, pelos setores elitizados dos governos liberais e, por meio da erudição, esses setores teriam se aproximado da produção artística. No entanto, com as culturas populares, apenas aconteciam campanhas que disseminavam a alfabetização e uma “educação popular”<sup>2</sup>. Além disso, como as pesquisas sobre as tradições culturais foram organizadas por meio da escrita em detrimento à cultura visual, Canclini (2008) conclui que, nos países onde a oralidade é majoritária, o fato de a escrita ter sido preponderante no registro cultural fez com que crescesse o distanciamento entre as elites e o povo. Dessa maneira, a circulação e a apropriação dos bens culturais poderiam se dar de maneira mais intelectualizada e alheias aos setores menos eruditos, em que a comunicação visual, em detrimento da escrita, era usada para falar de suas experiências.

Mesmo que a arte tenha se especializado e estivesse requisitando um receptor também especialista, ainda restavam, em sua produção, vestígios do passado vivido coletivamente que não a deixaram se distanciar completamente de todos os estratos sociais. Apesar de se constituir como produto de alguns para alguns, e com inúmeros valores agregados que a colocavam em situação de superioridade, a arte mantinha alguns canais de comunicação afinados com as expectativas daqueles que com ela tinham contato, permitindo recepções e fruições estéticas. Independente da situação social de seu interlocutor, a arte podia despertar o desejo de consumo – fosse ele pelo prazer ou pela equiparação social. Materiais, temas, técnicas e suportes ainda serviriam como ferramentas que definiam o que era arte, tornando mais fácil a distinção entre uma imagem ou um objeto artístico e o conjunto de imagens e objetos comuns da vida diária.

Desde o fim do século XIX, o distanciamento da obra com o público se agravou, atingindo também aqueles que se caracterizavam como público especialista. O’Doherty (2002) refere-se a essa época como o momento em que os artistas começaram a se questionar sobre os critérios que orientavam sua produção, baseados em sua própria contextualização histórica. A partir de algumas descobertas, inclusive científicas, os artistas se dispuseram a

---

<sup>2</sup> Entenda-se por educação popular aquela que era suficiente para a população de base saber ler e escrever para conseguir trabalhar nos setores mais baixos da escala produtivamente econômica.

fazer uma reavaliação de seu trabalho, tornando-se, de início, imprecisos em suas proposições e rejeitados pelo circuito de arte vigente.

Os primeiros espectadores do Impressionismo devem ter tido muita dificuldade de apreciar os quadros. Quando se tentava verificar o motivo chegando bem perto, ele sumia. O Espectador era forçado a ir para trás e para a frente para captar partes do conteúdo antes que elas se dissipassem. O quadro, não mais um objeto passivo, emitia instruções. E o Espectador começava a exprimir suas primeiras queixas: não só “O que deve ser isso?” e “O que isso significa?”, mas “Onde devo me colocar?”. (O'DOHERTY, 2002, p. 63-66)

O'Doherty (2002) toma o Impressionismo como exemplo para falar dessas transformações. Podemos lembrar que aconteceram atritos antes de as obras impressionistas conseguirem entrar no circuito de arte. Tanto as instituições artísticas como o público se assustaram com aqueles novos modelos de pintura, que quebravam algumas regras instituídas que legitimavam a produção de arte. Tais pinturas não demandavam mais uma contemplação tão passiva assim, isto é, não bastava apenas olhar para a tela porque corria-se o risco de se ver apenas borrões. Para percebê-las, o espectador tinha de aprender como fazer, ou seja, entender as pesquisas com as quais os artistas teriam chegado até ali. Ao ser cooptada pelo circuito de arte, a obra impressionista continuava requisitando um público que soubesse se relacionar com ela, o que contribuía para ampliar o distanciamento entre obra e público. A partir de agora, o público deveria conhecer também as questões que envolviam a produção das obras de arte se quisesse fruí-las. Ele teria de estudar e acompanhar as experiências que estruturavam tal produção.

Dando continuidade ao processo experimental que se iniciou no fim do século XIX, o século seguinte trouxe uma produção artística repleta de descobertas espaciais, formais e de expansão de seus materiais. A Arte começou a discutir suas próprias questões, utilizando como ferramentas os meios e os materiais que consumia, tornando os artistas verdadeiros agentes de experimentações, além de enriquecer seus vocabulários e estender seus campos de atuação. Essa abertura propiciou o deslocamento dos limites da produção artística, que antes pareciam estanques e demasiadamente rígidos. A Arte se especializava como se estivesse na culminância de um processo evolutivo e histórico, abrindo várias vertentes para o estudo, como também passava a exigir especialistas como espectadores e uma percepção mais acurada com as novas experiências de espaço, matéria, cor e linguagens.

As novas circunstâncias em que a arte estava sendo produzida e percebida trariam como resultado o aumento da extensão da ponte que ligava as obras de arte a seu público,

inclusive gerando, cada vez mais nos especialistas, uma elitização de conhecimento acerca do campo da arte.

A estética é transformada numa espécie de elitismo social – o espaço da galeria é exclusivo. Isolado em lotes de espaço, o que está exposto tem a aparência de produto, jóia ou prataria valiosos e raros: a estética é transformada em comércio – o espaço da galeria é caro. O que ele contém, se não se tem iniciação, é quase incompreensível – a arte é difícil. Público exclusivo, objetos raros difíceis de entender – temos aí um esnobismo social, financeiro e intelectual que modela (na pior das paródias) nosso sistema de produção limitada, nosso modo de determinar o valor, nossos costumes sociais como um todo. (O'DOHERTY, 2002, p. 85)

Nas primeiras décadas do século XX, Benjamin (1994) referia-se às novas modalidades de recepção da obra de arte. Em seu ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, ele chamava a atenção para uma arte que perdia sua aura e, com isso, era necessário um novo posicionamento do espectador diante dela. Mesmo tendo se secularizado, a obra de arte ainda mantinha uma aura, independente de possuir ou não uma função religiosa. A aura, na obra artística, estaria relacionada à ideia de unicidade e autenticidade, características que permaneceram no Renascimento e duraram até o início do século XX. Com a chegada do cinema, por intermédio das cópias dos filmes, os artistas se apresentavam em vários lugares ao mesmo tempo, diferentemente de suas atuações no teatro. Com o cinema, por não estar mais ao vivo, o artista perderia o medo de errar – modificando seu envolvimento na interpretação do texto – e, principalmente, o contato visual com o público, quebrando um elo importante de ligação entre o ator e sua assistência. Para Benjamin, a unicidade e a autenticidade ficariam diluídas nas reproduções das atuações dos artistas no cinema, originando, por sua vez, o desaparecimento da aura na obra de arte.

A perda da aura na obra de arte implicaria, desse modo, em um novo modo de percepção. No entanto, parece que ainda as produções artísticas suscitariam, em certos espectadores, a presença dessa aura. Eles possuiriam a expectativa de presenciar uma arte única e autêntica, além de ela se mostrar distante da vida cotidiana. Seriam percepções calcadas em condições que se remeteriam ao período anterior à reprodutibilidade técnica a qual Benjamin se refere, incrementando a lacuna entre a obra e o espectador.

Para Búerger (2008), mesmo a arte tendo se libertado da Igreja, ela teria sofrido um outro processo de sacralização, ainda no Renascimento, baseado na valorização do produto artístico. Tal valorização permaneceria, em determinados aspectos, presentes nos canais de comunicação da obra de arte com o espectador, reforçando, até certo ponto, a presença de

uma aura que Benjamin (1994) imaginou ter se perdido com a reprodução de uma obra de arte.

(...) Uma das razões pode residir em que, como l'art pour l'art e com o esteticismo<sup>3</sup>, efetivamente tenha ocorrido algo assim como uma re-sacralização [sic] (ou seja, re-ritualização [sic]) da arte, a qual, no entanto, não tem nada a ver com a primitiva função sacra da arte. (BÜRGER, 2008, p. 68)

Apesar de o Modernismo ter pretendido alcançar uma extrema especialização, e “a hostilidade com o público” ser uma de suas “principais diretrizes”, além de os artistas poderem “ser classificados conforme seu engenho, estilo e profundidade” (O'DOHERTY, 2002, p. 81), as pessoas detinham alguns parâmetros com os quais ainda tinham condição de reconhecer um objeto artístico e, mesmo que não o entendessem profundamente, podiam dele se apropriar. As tensões na recepção da arte se ampliaram sensivelmente, a partir de meados do século XX, com o fortalecimento do caráter processual da arte, além de sua produção trazer à tona as questões do cotidiano da sociedade. Apesar dessa tensão, era também uma produção que requisitava uma relação mais ativa com seu espectador (DANTO, 2006). Contudo, a ponte que alicerçava a relação obra-espectador, se antes se torna mais extensa, evidenciando o distanciamento entre arte e público, agora parecia se romper.

Para Danto (2006), foi, sobretudo a partir da década de 1960<sup>4</sup>, que as artes visuais sofreram alterações mais contundentes no campo da estética e da recepção. A experimentação começou a ser entendida como um caminho fértil para o fazer artístico e, com isso, a recepção, a busca de novos suportes, novas técnicas e novos materiais passaram a exigir um novo posicionamento do espectador em sua relação com a obra, ao mesmo tempo em que ele participava de sérias transformações na cultura visual que o envolviam ou que lhe chegavam pelos aparatos midiáticos globalizados. Os anos 1990 significaram o coroamento da condição processual da arte, buscando, além da expressão de sentimentos e experiências sensoriais, uma atitude, além de participativa, mais reflexiva do espectador.

---

<sup>3</sup> Peter Bürger (2008) fala sobre o esteticismo quando se refere à autonomia da arte a partir do crescimento da sociedade burguesa durante o Renascimento. Liberada de sua função religiosa, a arte é produzida ainda com algum conteúdo – político, pelo menos –, apesar de sua força se manter na forma plástica e no meio onde é produzida. No entanto, o esteticismo ganha impacto no final do século XIX, quando a arte perde totalmente seus conteúdos em detrimento de suas experiências formais, espaciais e técnicas.

<sup>4</sup> Conforme Danto, a arte contemporânea teria começado em algum momento da década de 1960: “O contemporâneo deixou de ser moderno a não ser no sentido do ‘mais recente’, e o moderno passou a parecer cada vez mais um estilo que floresceu de aproximadamente 1880 até algum momento da década de 1960.” (DANTO, 2006, p. 13)

A popularidade da Instalação, a maturidade da vídeo-obra, as estratégias transformadas da arte pública e a continuada relevância da obra especificamente dirigida para os problemas sociais da opressão, racismo e sexualidade podem ser testemunhadas em várias das principais exposições realizadas desde então. (ARCHER, 2001, p. 204)

Todos esses processos artísticos inaugurados a partir da última metade do século XX, para Archer (2001), teriam carregado as relações do público com a arte contemporânea com embates e estranhamentos, o que exigia, nessas relações, posicionamentos dos artistas e do espectador mais estruturados política e socialmente, o que nem sempre acontece.

## 1.2 A arte contemporânea: tensão e conflito<sup>5</sup>

Até o século XX acreditava-se tacitamente que as obras de arte poderiam ser identificadas como tais. Agora, o problema filosófico é explicar por que são obras de arte. Com Warhol, ficou claro que não há uma forma especial que necessariamente uma obra de arte deve ter – ela pode parecer uma caixa de Brillo ou uma lata de sopa. Mas Warhol é apenas um em um grupo de artistas que fizeram essa profunda descoberta. A distinção entre música e barulho, entre dança e movimento, entre literatura e o mero escrever, coetânea à ruptura de Warhol, estabelece com ele um amplo paralelismo. (DANTO, 2006, p. 40)

*Isso é arte?* Essa talvez seja uma pergunta que, algumas vezes, vem a nossa cabeça, inquietando-nos quando estamos diante de alguma obra que não corresponda a nossas expectativas sobre o que esperamos ver como arte. Arte não é um assunto fácil de ser tratado depois de Marcel Duchamp, principalmente. Duchamp fez com que nos deparássemos com objetos ou imagens “triviais” ou “não artísticos” em exposições de arte que nos surpreendem ou, no mínimo, deixam-nos com vontade de falar, argumentar ou questionar. A falsa sensação de que tudo pode ser arte ou que todos podem ser artistas causaria angústias pela perda de alguma coisa que não sabemos muito bem explicar o que seja, mas que nos desafia a pensar sobre as propostas e os processos expostos nas obras de arte. Também estão inseridas nesses processos as percepções e os envolvimento que geram os múltiplos argumentos para as infinitas discussões sobre o campo da arte.

---

<sup>5</sup>*Psicol.* Tensão produzida pela presença simultânea de motivos contraditórios; segundo a psicanálise, há em todo conflito um desejo reprimido, inconsciente. *SociolC. cultural, Sociol.:* **incompatibilidade entre valores culturais cujos portadores humanos estabelecem contato** (grifo nosso). Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues&palavra=conflito>>. Acesso em 18 abr. 2009.

Dentro da produção contemporânea, a incerteza talvez seja um dos sentimentos mais presentes nas relações obra-espectador, acreditando ser ela a ponte que aproxime a arte contemporânea de nossas vidas. É a incerteza proveniente das fragmentações que, contemporaneamente, conectadas umas às outras, constituem os indivíduos sociais. O que nos lega a sensação comum de que não temos mais a certeza do que vivemos, do que podemos esperar viver e, até mesmo, do que somos.

O que pode ser melhor explicado por meio do pensamento de Cocchiari (2007, p.63) que defende, a partir da linha de montagem fordista – onde ficou evidenciado que a unidade – o todo – era composta por inúmeras partes que podiam ser trabalhadas separadamente –, a ideia de que o homem também seria montado ou editado. Para isso, o autor nos remete ao tempo anterior a Ford, dando como exemplo a criação de Frankenstein pelo homem, que possuía como estrutura corporal a união de vários elementos retirados de corpos humanos distintos, caracterizando, assim, Frankenstein como “o primeiro homem *editado* (grifo do autor) na história da humanidade, montado a partir de pedaços de outros homens.” O que já estaria acontecendo, na atualidade, frente aos transplantes, próteses e outros procedimentos destinados a prolongar a qualidade ou a própria vida do homem, tornando-o também um sujeito editado. Porém, além dessa repartição corporal, o homem também estaria exposto ao esfacelamento de sua unidade psíquica individual ao ter que representar “inúmeros papéis (afetivos, familiares, profissionais, sexuais, políticos, éticos e estéticos etc.)” (COCCHIARALE, 2007, p. 64). Seriam todas essas partes, ou seja, todas essas fragmentações que conformariam o homem contemporâneo, alterando, assim, o entendimento da unidade como algo homogêneo, único, que não se pode dividir.

O que está em questão agora não é simplesmente o fim da unidade – o mundo contemporâneo não propõe o fim da unidade – mas uma outra noção na qual a unidade resultaria não de um núcleo interior profundo, mas da montagem, colagem ou edição de partes e fragmentos, análoga à unidade montada de um produto industrial, de um filme ou de uma ponte de ferro, ou à edição de um vídeo ou de um texto. (COCCHIARALE, 2007, p. 64)

Como reflexo dessa condição de sujeito no mundo, as linguagens artísticas contemporâneas possuem uma base de perplexidade permeada por algumas situações de atritos em suas relações com o espectador, mesmo que seja um espectador que já possua proximidade com elas. Trata-se de uma relação caracterizada por percepções ativas e ativadoras de dispositivos que tiram o receptor de uma posição contemplativa e passiva e a



transformam em reflexiva e, em alguns casos, contestadora. Tais relações mais reflexivas, mais instigantes e, até mesmo, provocativas, chamando o espectador à responsabilidade de uma presença efetiva em sua relação com a obra, são resultantes de um percurso social e histórico da arte que foi sendo construído pelos principais agentes de seu circuito. Esse circuito foi criado há alguns séculos atrás, a partir das transformações sociais e econômicas que balizaram as distinções do campo da arte, como vimos anteriormente.

Complementando com Rizolli (2008, p. 454), as produções contemporâneas exigem do espectador uma disponibilidade de sentidos e sensações que antes se prendiam ao olhar, coisa que já não é o bastante para sua fruição. “A diferença entre o produtor e o espectador é diluída”, no sentido do abandono das unidades distintas de um e outro. Essas unidades distintas se diluem, não para se dispersarem, mas para se mesclarem e consolidarem um lugar de trocas efetivas, onde um é ativado e permeado pelo outro. Isso é possível por causa da aproximação da arte com a vida, objetivo da produção contemporânea. Origina-se a necessidade de se aprender a ter outros olhos para se perceber as obras contemporâneas. Tratam-se de olhos transformados em corpos, ou melhor dizendo, corpos transformados em olhos. Olhar a arte contemporânea exige a interação dos sentidos e das sensações. É um olhar que toca, cheira e prova, ao mesmo tempo em que cria também a obra.

O fenômeno da multiplicidade das artes, numa forma de abordagem que privilegia a consistência material, prepara o surgimento, na contemporaneidade, de manifestações artísticas que sugerem a formulação de uma nova posição estética ou, na pluralidade dos acontecimentos: as estéticas sensoriais. (RIZOLLI, 2008, p. 455)

A recepção da arte se estabelece em cima de expectativas daquilo que será percebido e que deveriam corresponder aos valores do que, pretensamente, acredita-se entender como arte. Dando-se dessa maneira, a relação então se realizaria de modo menos tenso e com menos ruído. Todavia, não é assim que acontece na recepção da produção contemporânea, que se apresenta, ao mesmo tempo, tensa e densa, provocando inúmeras inquietações que, se não forem trabalhadas, podem ocasionar fortes resistências nas relações com ela. Geradora de embates, nessa recepção, os significados da arte se colocam, eles mesmos, em suspenso, incitando a formulação de inúmeros conceitos. Entretanto, tal formulação não assegura que, a cada relação que se tenha com a obra de arte, esses conceitos não sejam repensados.

A palavra “arte”, em certos momentos e certas circunstâncias, parece carregar um fardo muito grande ao ser utilizada, ainda hoje, pelas pessoas como sinônimo de técnica

aprimorada ou de beleza. Isso pode ser referenciado ao período em que a industrialização teria colocado o operário distante dos meios de produção, enquanto o artista permanecia produzindo em uma fase artesanal. Retomando Bürger (2008), na sociedade onde cada vez mais a divisão de trabalho determinou o centro econômico do desenvolvimento, a arte, como um produto artesanal, teria conseguido um caráter especial e diferenciado da produção em série. O artista teria sido elevado, por sua vez, a uma colocação também especial pela capacidade do fazer artesanal, o que destacaria a produção artística da produção industrial, do comum, da práxis vital, do cotidiano. Seria um espaço ocupado por profissionais que conseguiriam, com suas mãos, transformar materiais brutos ou não em produtos únicos, sobretudo, se comparados aos produtos industrializados e comercializados pela utilidade e função que carregavam.

A perícia técnica parece, até hoje, significar algum tipo de distinção, quando, confusamente, é comparada à produção artística. Ouve-se falar sobre a arte do futebol, a arte da culinária ou a arte de outras coisas, ganhando significados de resultados técnicos que beirariam a perfeição. Essa expectativa distanciaria da obra de arte aquele espectador que espera encontrar esses atributos em um objeto artístico quando vai a uma exposição. Seria a expectativa de uma produção artesanal única e com exímia destreza técnica que diferenciaria o fazer artístico do fazer trivial, o que pode não estar contemplado nas produções contemporâneas.

O objeto artístico, na contemporaneidade, requisita uma recepção mais corpórea, mais sensorial e plenamente ativa em busca de reflexões onde poderia estar, aí, incluído seu próprio estatuto de arte. Dando início aos convites para o espectador se envolver nesses processos, a necessidade de abertura de novos canais de fruição começaria a se delinear. Os canais pré-existentes não conseguiriam conter essas mudanças na recepção porque estariam ainda à espera de uma produção artística que estivesse distante das questões da vida comum. Ao se aproximar das práticas do cotidiano, a arte, muitas vezes, torna-se irreconhecível e, até mesmo, assustadora, quesitos que não constavam nos canais já programados da produção artística.

Não há nenhuma limitação a priori de como as obras de arte devem parecer – elas podem assumir a aparência de qualquer coisa. Isso por si só deu por encerrada a agenda modernista, (...). (DANTO, 2006, p. 19)

Ao discutir sobre a arte contemporânea como metodologia para o ensino da arte nas escolas, Menezes (2007, p. 1003) ratifica o que está sendo colocado aqui sobre a percepção das obras de arte contemporâneas, dizendo que “criticam-se as obras feitas na atualidade a partir de critérios que eram valorizados pela arte em outros momentos históricos, critérios estes que muitas das obras contemporâneas criticam e questionam”.

Perante a multiplicidade de meios, técnicas e temas utilizados pelos artistas contemporâneos, seria possível ter definições de critérios que dessem garantias ao espectador em seu confronto com uma produção contemporânea? Se existem tais critérios, quais seriam eles? A dificuldade no estabelecimento de critérios claros poderia ser considerada como um critério nessa produção? A complexidade que envolve a arte fez com que ela se tornasse provocativa e reativa ao contato perceptivo, ao mesmo tempo em que é tão instigante justamente porque abre a possibilidade de todos poderem falar sobre arte. A questão é ampliar a gama de “todos” que desejem manter esse debate em processo contínuo.

A importância de se manter ativos os encontros e as conversas sobre arte é a de se lembrar de que, mesmo que a obra de arte possa carregar ideologias, razões ou emoções, ela estará coberta pelos vetores que orientam as instituições que a acolhem ou a resguardam. As instituições legitimadoras da arte possuem, entre outras funções, a de resguardar a produção artística das intempéries sociais que agitam os valores de uma sociedade. Ao abrigar as obras de arte, essas instituições determinam padrões que ordenam os sistemas sob seu controle. Aí se dá a importância do debate contínuo: provocar dinamismo nos sistemas para que eles sejam repensados em um processo de avaliação também contínuo. Dessa maneira, novos espaços políticos, sociais e econômicos seriam disponibilizados para os agentes da produção artística, além de se permitir ouvir as vozes dos excluídos ainda do circuito, desde a produção a seu consumo. Dessa forma aconteceu com os “estranhos” movimentos artísticos aos quais foram negado o espaço no mercado. Ao ser percebida a sua força, um dia, eles foram assimilados pelo sistema e, conseqüentemente, pela sociedade.

As palavras de Danto (2006, p. 15) complementam muito bem o que foi dito até agora sobre a arte contemporânea: é “um período de desordem informativa, uma condição de perfeita entropia estética. Mas é também um período de impecável liberdade estética. Hoje não há mais qualquer limite histórico. Tudo é permitido.”

### **1.3 Relação obra-espectador: vários canais de recepção**

Nós nos aproximamos das obras dele [o artista] com os nossos receptores já afinados. Esperamos receber uma certa notação, certos símbolos, e nos preparamos para entendê-los. [...] Toda cultura e toda comunicação dependem da interação entre expectativa e observação [...]. (GOMBRICH, 1986, p. 51)

A obra de arte é envolvida por múltiplas percepções e múltiplos sentidos e, por isso, sua recepção é complexa e mediada pelos valores que embasam a bagagem cultural de cada espectador e a vivência da própria obra. Segundo o pensamento de Canclini (2008, p. 150), “essa heterogeneidade se acentua nas sociedades latino-americanas pela convivência de temporalidades históricas distintas”. A relação entre obra e público, além de outros fatores, constitui-se por inúmeros canais que se instauram a partir dos vários setores econômicos, sociais e educativos aos quais o público pertence, como também a relação sofreria interferência de novos e diferentes hábitos de consumo cultural. (CANCLINI, 2008).

A complexidade que envolve a relação obra-público advém, sobretudo, do enfrentamento entre a rede simbólica do receptor e as possibilidades de significação geradas a partir da obra de arte, que também estão contextualizadas na rede simbólica do artista que a criou. Esse enfrentamento origina as significações para a obra a partir de um processo de acomodação entre os esquemas simbólicos – das duas redes envolvidas na relação – que se encontraram ativados e transformados no fenômeno da interação com o público.

Para a recepção dos valores artísticos, segundo Bourdieu (2003), seria necessário o domínio dos códigos presentes na obra de arte. Esse domínio seria conquistado por meio de uma aprendizagem procedente das relações sociais do cotidiano das pessoas e orientado por um sistema institucional organizado com esse objetivo. Por outro lado, como o aprendizado dependeria também da formação educacional familiar do sujeito, o sucesso da transmissão dos códigos necessários à recepção das obras de arte estaria vinculado à aproximação prévia do sujeito junto aos “modelos linguísticos e culturais segundo os quais se efetua tal transmissão”. (BOURDIEU, 2003, p. 106)

Em plano mais profundo, basta levar em conta a função de legitimação das diferenças sociais cumprida pelas diferenças culturais e, em particular, as diferenças que o sistema de ensino reproduz e sanciona, a fim de perceber a contribuição que as instâncias de conservação cultural trazem à conservação social, em sua qualidade de depositárias e guardiãs da legitimidade cultural. (BOURDIEU, 2003, p. 131).

O conceito de *habitus*, desenvolvido por Bourdieu (2003), pode ser utilizado para a compreensão de como se dariam os processos iniciais das relações entre obra e espectador. As referências de reconhecimento e decifração das obras de arte, como de qualquer outro tipo de expressão, estariam sendo cultivadas ao longo da existência do sujeito e mediadas pela família, pela escola e pelas relações sociais, bem como pelas mídias contemporâneas. Cada sujeito formaria seu conjunto de esquemas a partir de experiências passadas que, servindo como matriz, tornaria possível as percepções, as ações e a realização de tarefas de forma individualizada. O conceito de *habitus* nos permite pensar em como cada indivíduo, tendo como referência sua própria história no mundo e suas relações sociais – consciente ou inconscientemente –, conduziria ou administraria as ações em seu cotidiano. A recepção artística seria constituída, então, a partir de um processo de familiarização construído de maneira lenta e gradativa. Em última instância, os canais de comunicação entre obra e sujeito seriam facilitados pelo contato ou pela convivência desse sujeito com as expressões artísticas, e estariam relacionados ao meio sociocultural em que ambos existem, além de ser confirmada a formalização dos esquemas de percepção já disponíveis.

Outro conceito que discute o processo que ocorre durante as experiências e relações sociais do sujeito é o capital cultural desenvolvido por Bourdieu e Darbel (2003), que se aproxima bastante do que foi analisado no parágrafo anterior sobre o *habitus*. Para melhor compreensão da aquisição do capital cultural, os autores o organizaram sob três aspectos: incorporado, objetivado e institucionalizado. O contexto familiar seria responsável pelo modo incorporado do capital cultural. Seria com a família que o sujeito obteria suas referências culturais e, entre elas, estaria o domínio da língua culta que facilitaria seu aprendizado dos conteúdos e códigos escolares. O caráter objetivado do capital cultural se constituiria sob a configuração de bens culturais – livros, obras de arte –, em que seria necessário ter capital econômico para possuí-los. No entanto, isso não significaria que os significados simbólicos desses bens fossem apropriados durante suas aquisições. Para que isso pudesse ocorrer, os códigos adequados para decifrá-los teriam de ser formados por meio do capital cultural incorporado. O capital cultural institucionalizado seria proveniente, basicamente, dos títulos escolares. Para os autores, o mercado de trabalho influenciaria fortemente esse sujeito na intenção da obtenção dos títulos e, conseqüentemente, no investimento escolar.

Refletindo-se sobre a conceituação de capital cultural aqui exposta, não seria qualquer estímulo que causaria alterações nos hábitos culturais de uma pessoa, como também as mudanças não se dariam de modo imediato. Elas teriam de partir de processos longos ou, ao

menos, a médio prazo para surtirem algum efeito. Isso poderia representar mais um abalo na relação obra-espectador.

Na medida em que as aspirações são sempre avaliadas de acordo com as possibilidades objetivas, o acesso à cultura erudita, assim como a ambição de ter acesso a ela, não pode ser o produto milagroso de uma conversão cultural, mas, no estado atual, pressupõe uma mudança de condição econômica e social. (BOURDIEU; DARBEL, 2003, p. 33)

Com o objetivo de analisar o público que visitava alguns museus europeus, Bourdieu e Darbel (2003) foram responsáveis por uma pesquisa financiada, em parte, pelo Serviço de Estudos e Pesquisas do Ministério das Questões Culturais francês, que envolveu museus da França, Espanha, Grécia, Itália, Holanda e Polônia, entre 1964 e 1965<sup>6</sup>.

Importantes informações foram extraídas dos resultados obtidos durante a pesquisa. Por exemplo, foi verificado que o público mais assíduo nas visitas às exposições tinha maior escolaridade e pertencia às classes econômicas mais altas. Mesmo nas instituições que faziam parte de roteiros turísticos e, por isso, o público era mais diversificado, pôde ser observado que as pessoas que não possuíam um nível de educação maior estariam ali por causa da proposta do roteiro turístico ou, em alguns casos, por afirmação pessoal diante de seu grupo como um modo de se mostrar possuidor de capital cultural. Nessas circunstâncias, de acordo com as respostas coletadas, não havia fortes indícios de que essas pessoas voltariam a frequentar os museus, pelo menos por causa das obras ali expostas.

Quando foram comparadas as frequências dos museus da Polônia, França, Holanda e Grécia, foi observado que a frequência dos museus gregos era bem menor. Os autores verificaram que a Grécia era o país que possuía o menor nível de escolaridade dos quatro países envolvidos e seu ensino de arte era extremamente reduzido a um sistema que consagrava a língua e a literatura antigas.

A importância do papel da família como suporte à relação do visitante com a obra de arte mostrou-se, na avaliação da pesquisa, como o princípio educacional para a frequência, as atitudes e as opiniões bem definidas quanto às exposições. Na Holanda e França, onde a frequência aos museus era maior, a primeira visita acontecia com a família, o que foi diferente na Polônia, que ocorria com a escola, ou da Grécia, que teria sido por indicação de amigos. Caberia ressaltar que, conforme o que foi constatado nos resultados, a frequência na Polônia pode ser comparada às frequências na Holanda e França. No entanto, ao ser perguntado sobre

---

<sup>6</sup> Mesmo tendo sido feita há bastante tempo, essa pesquisa ainda é importante para um trabalho que aborda a recepção artística porque, além de ter sido o primeiro estudo sobre esse tema, ela indica e problematiza certos parâmetros para se pensar nos fundamentos que sustentam a recepção de uma obra de arte, independente da época em que ela se dê.

as obras expostas ou outros assuntos relacionados à arte em geral, as respostas da Polônia muito se assemelharam às da Grécia, que possuíam pouco ou nenhum fundamento teórico, o que era diferente no público dos museus holandeses e franceses.

Uma indicação sobre o entendimento da obra de arte pelo público seria o tempo gasto pelo espectador em frente a ela. Bourdieu e Darbel (2003) observaram que o espectador que não conseguia decifrar os códigos apresentados na obra de arte tenderia a abreviar seu olhar. Para os autores, haveria a necessidade de uma identificação prévia do público com a obra para que ele tivesse competência no código da mensagem ali comunicada. O conhecimento global do receptor sobre o assunto e a intenção do artista ao produzir seu trabalho seriam os responsáveis pela disponibilidade de apreensão da obra. Então, Bourdieu e Darbel (2003, p. 71) concluíram que “a obra de arte considerada enquanto bem simbólico não existe como tal a não ser para quem detenha os meios de apropriar-se dela, ou seja, decifrá-la”. Isto é, a recepção da obra estaria condicionada à história dos meios de sua produção, visto que ela seria elaborada pelo artista e também pelo observador, ou melhor, “pela sociedade a que pertence o espectador”.

Canclini (2008), seguindo o caminho aberto por Bourdieu e Darbel (2003), fez uma pesquisa nos mesmos moldes junto aos museus da Cidade do México nos anos de 1982 e 1983. Foram escolhidas as exposições de Rodin, Henry Moore, Tapio Wirkkala, Frida Kalo e Tina Mordotti.

Os museus tiveram uma frequência bastante representativa e formada, em sua maioria, por pessoas com níveis educacionais mais altos. Os universitários teriam respondido com o maior percentual (61%) e a formação primária com o último lugar (7,5%). 40% do público seriam de estudantes, seguidos de profissionais com nível universitário (26%).

As pesquisas demonstraram que a publicidade em meios de massa teria sido importante, mas não preponderante para as visitas. As pessoas que teriam ido às exposições por causa da propaganda somaram 52% do total, ao passo que a parte restante teria sido levada por recomendação de amigos, anúncios nos museus e nas ruas ou pelas escolas, mesmo quando as pessoas iam para cumprir tarefas exigidas como trabalho escolar.

Canclini (2008) informa que os resultados da pesquisa realizada por ele teriam coincido com os resultados da pesquisa feita por Bourdieu e Darbel (2003) em museus europeus, quase vinte anos antes da sua.

Outra informação relevante e ressaltada por Canclini (2008, p. 146) foi o fato de ter sido revelado, pelos dados pesquisados, que a recepção das obras se baseava em uma estética

vigente na primeira metade do século XX da história da arte mexicana. Ou seja, a recepção das obras de arte aconteceu apoiada em valores procedentes “do nacionalismo da escola muralista, do artesanato, dos objetos arqueológicos e históricos e da iconografia religiosa.”

Partindo de outros tipos de estudos e trilhando por caminhos diferentes, Gombrich (1986) reforça os resultados obtidos pelas pesquisas de Bourdieu e Darbel (2003) e Canclini (2008). O autor discorre sobre a diferença que ele entende haver entre os atos de conhecer e de ver a partir de seus exemplos sobre os impressionistas e os egípcios. Os primeiros diziam pintar o que viam, enquanto os segundos pintariam aquilo que conheciam, não necessitando de uma observação prévia do objeto a ser representado. Os egípcios partiriam de esquemas estabelecidos e aceitos socialmente para produzirem suas imagens, não havendo a necessidade de um modelo natural para ser observado. Os impressionistas, ao contrário, buscavam, fora de seus ateliês, a efemeridade da imagem às custas da luminosidade natural. Cada registro, para eles, seria um momento único. Sendo assim, a observação seria primordial para os impressionistas, enquanto, para os egípcios, não. Estes teriam esquemas com características que definiriam, por exemplo, estereótipos convencionais para a figura humana. “Sempre que a diversidade das espécies interessa, o esquema é modificado para admitir a distinção.” (GOMBRICH, 1986, p. 129).

Para Gombrich (1986), a bagagem cultural do sujeito estaria mediando seu olhar e, conseqüentemente, sua recepção. Ver seria uma ação que deveria ser aprendida, tendo em vista que as representações possuem suas regras cujo convencimento se alteraria com o tempo. A obra seria assimilada se conseguíssemos entender seus critérios de construção, ou seja, entender os esquemas utilizados nas representações dos artistas egípcios e conhecer as pesquisas que orientaram as experimentações impressionistas.

A figura no espaço não pode ser concebida senão quando aprendemos a vê-la como um símbolo – de uma realidade exterior, imaginada. Espera-se que saibamos que o braço deve estar lá mas que o artista não o podia ver de onde estava, nem nós podemos. (GOMBRICH, 1986, p. 48).

Em resumo, Gombrich pensa na importância do contexto cultural para a recepção de uma obra de arte. Percebe-se a obra de acordo com os esquemas visuais que se possui e que foram apreendidos durante as experiências do percurso social realizado por cada um. Um mesmo objeto terá inúmeras vertentes receptivas quanto às bases culturais das pessoas que se



aproximarem dele. Além disso, deve-se levar em conta a pessoalidade de cada fruição baseada nas predisposições existentes em cada receptor durante sua relação com esse objeto.

Aumont (1993, p. 77) também entende que o espectador se relaciona com a imagem por meio de sua capacidade perceptiva mediada pelo “saber, os afetos, as crenças, que, por sua vez, são muito modelados pela vinculação a uma região da história (a uma classe social, a uma época, a uma cultura)”. Para esse autor, uma das razões para a produção das imagens seria o valor simbólico que elas possuiriam, valor que daria, à imagem, o papel de mediadora entre o espectador e a sociedade na qual ele está inserido. Desse modo, as imagens se tornariam aptas a conquistar os sujeitos nos mais diversos fins, inclusive o artístico e seu valor simbólico é “definido *pragmaticamente* (grifo do autor) pela aceitabilidade social dos símbolos representados.” (AUMONT, 1993, p. 79).

Abordando o caráter mediador da imagem, como citado acima, Aumont (1993, p. 80) escreve que as imagens estariam condicionadas a três modos de o sujeito se relacionar com o mundo: modo simbólico, modo epistêmico e o modo estético. Pelo modo simbólico, além de expressarem mensagens quando investidas de símbolos, as imagens serviriam para veicular novos valores sociais. No modo epistêmico, a imagem traria informações sobre tudo o que circularia no mundo, e seu desenvolvimento foi maior “desde o início da era moderna, com o aparecimento de gêneros ‘documentários’ como a paisagem e o retrato.” Entretanto, o que mais interessa para este trabalho é o modo estético. Nesse modo, a principal função da imagem seria a de agradar (*aisthesis*) seu observador, e esse modo estaria imbuído no homem durante toda a sua história, sempre resguardando-se as variações do sentimento estético conforme sua época.

Seja como for, essa função da imagem [estética] é hoje indissociável, ou quase, da noção de arte, a ponto de se confundirem as duas, e a ponto de uma imagem que visa obter um efeito estético poder se passar por imagem artística... (AUMONT, 1993, p. 83)

As palavras citadas acima de Aumont (1993) poderiam nos levar à compreensão das confusões geradas no espectador quando, frente às obras de arte, ao contrapor suas expectativas estéticas a suas experiências sensoriais, não conseguisse estabelecer pontos de contato entre elas. Se as expectativas do espectador<sup>7</sup> se dirigirem para a busca do prazer,

---

<sup>7</sup>A origem da palavra *espectador* é a raiz latina *spec*, que está ligada a tudo o que brota, aparece, surge à vista de, mostra-se, inventa-se, ilumina-se, desvela-se. Está ligada ao *ver* e ao *ver* o que (*a*)*parece*. Desse radical surgem as palavras *speculum* (espelho), *speculare* (observar, espiar, espreitar), *spectare* (olhar, ter os olhos fixos em), *spectro* (simulacro, imagem),

daquilo que é agradável – o que nem sempre é requisitado ou não é questão principal da produção contemporânea –, os embates gerados pelas frustrações dessas expectativas poderiam levar ao bloqueio ou à rejeição, que impediria a formação de seus canais perceptivos com a obra de arte.

Sobre a atenção visual e a busca visual, temas importantes na recepção, Aumont (1993) diz que tanto uma quanto a outra dependeriam das informações que se teria sobre o objeto. O modo como a atenção visual e a busca visual operariam estaria intimamente relacionado com o contexto cultural de cada observador, o que implica em dizer que um objeto seria olhado por mais tempo se tivesse despertado a atenção visual do observador relacionada a sua busca visual. Dentro de seus assuntos de interesse, a pessoa, ao olhar determinada imagem – busca visual –, seus olhos iriam encontrar com facilidade os elementos correspondentes a esses assuntos, caracterizando, dessa forma, a atenção visual. Isto é, sob algum aspecto, determinados valores seriam reconhecidos na imagem observada. Se, durante a busca visual, nenhum elemento atendesse à atenção visual, o olhar sobre esse objeto seria bem rápido e se localizaria mais sobre uma área onde estivesse um maior número de informações visuais que facilitasse a tentativa de organizar parâmetros para algum tipo de reconhecimento visual.

O importante, no intuito deste livro, é reter que a imagem – como toda cena visual olhada durante certo tempo – se vê, não apenas no tempo, mas à custa de uma exploração que raramente é inocente; é a integração dessa multiplicidade de fixações particulares sucessivas que faz o que chamamos nossa visão de imagem. (AUMONT, 1993, p. 61)

No entanto, se, de acordo com Aumont (1993), o que se encontra é o que se busca, como se dariam as surpresas? A cultura visual que envolve as pessoas se desloca e se transmuta com uma velocidade muito rápida, característica da contemporaneidade. Talvez a velocidade com a qual são fornecidas as informações propicie o aparecimento da novidade, visto que não se consegue absorver tudo a essa mesma velocidade. Então, o novo geraria a surpresa? Seriam surpresas efêmeras por causa da dinâmica que orientaria o ritmo de

---

*spectaculum* (o que se dá à vista), além de *specie*, *aspectus* entre outras. Em *espectador*, unem-se o *spectatio* (aquele que observa, que assiste) e o *expectatio* (desejo de ver e ouvir, impaciência, expectativa, esperança). Assim, todo *espectador* seria também um *expectador*. In: BUENO, Francisco da Silveira. *Grande Dicionário Etimológico - Prosódico da Língua Portuguesa*. São Paulo: Saraiva, 1968.

apreensão visual? Diante de uma obra de arte, como se daria sua recepção mediada pela surpresa?

Por tudo o que dito até agora, parece que a presença de critérios na recepção visual seria um agente facilitador para a relação da sociedade com o mundo, incluindo aí as expressões artísticas. Se os parâmetros das produções artísticas não estiverem em linha com os parâmetros do espectador, os canais de recepção serão formados de modo conflituoso. O embate com a obra de arte pode ter como uma de suas razões o desencontro desses parâmetros e se justificaria pelo impasse na formação de novos esquemas que possibilitassem sua recepção. O que pode se pensar, então, que o modo de aproximação do espectador com as obras de arte seria muito importante para as relações com elas, como disse Bourdieu (2003) sobre o *habitus*.

Aproveitando o conceito de *habitus*, pode-se pensar que a falta desse *habitus* levaria a determinados sentimentos ou determinadas sensações comportadas em uma única palavra: preconceito. As diferenças gerariam os preconceitos. Não é natural ou simples a presença do conforto diante do estranho, daquele ou daquilo que é novo. Esse desconforto se apresenta com um fator importante que medeia a recepção da produção contemporânea. Bürger (2008, p. 26), referindo-se à literatura, mas que cabe como uma luva para essa proposição, fala sobre o preconceito.

(...) [o preconceito] quando relacionado com o processo da compreensão de textos não-familiares: o intérprete não é um mero receptor passivo que, por assim dizer, se familiariza com o texto, mas traz consigo determinadas representações que necessariamente entram na elaboração [do sentido]. (BÜRGER, 2008, p. 26)

O preconceito diminui à medida que seu agente provocador se torna habitual em determinados aspectos, passando a fazer parte do repertório referencial do sujeito, consideração importante que deve ser pensada sobre a relação que a produção contemporânea requer dos espectadores. Que mediação seria essa a fim de relativizar a percepção do espectador e torná-la apta aos referenciais culturais da arte contemporânea?

Tratando da polissemia da obra de arte, Frade (2004, p. 19) fala sobre os vários sentidos que um objeto artístico adquiriria durante suas inúmeras relações com o público. Além das estruturas simbólicas que participariam da criação da obra, haveria um processo que incrementaria e transformaria seu sentido de acordo com “cada situação pela qual a obra perpassa”.

O objeto de arte, tomado como forma comunicante, deve ser percebido em seu significado múltiplo, complexo. Ele atravessa inúmeros territórios de idéias e formas-signo. (...) É necessário que percebamos a natureza transformadora das instituições sociais que dela [obra de arte] se apropriam, metamorfoseando-a. Elas a digerem ao seu modo, fazendo-a, então, arte. Não há, portanto, um sentido único para a obra. Ela é polissêmica. (FRADE, 2004, p. 19)

Na contemporaneidade, a formação do *habitus* ou do capital cultural estaria, então, mediada pelas grandes modificações sociais originadas a partir da expansão dos meios de comunicação e da tecnologia, o que implicaria dizer que os comportamentos dos sujeitos gerados por seus modos de sociabilidade estariam mediados pelo fluxo intermitente de imagens e informações. A efemeridade social a que esses sujeitos estariam expostos criaria vínculos fluidos e amorfos que se deslocariam em sentidos a favor ou contra esse fluxo. As produções sociais refletem esses movimentos e, entre elas, estão as expressões artísticas que disputam tempo e espaço nas experiências sensoriais e de sentido desses sujeitos.

(...) na redefinição da cultura, é fundamental a compressão de sua natureza comunicativa (grifo do autor). Isto é, seu caráter de processo produtor de significações e não de mera circulação de informações, no qual o receptor, portanto, não é um simples decodificador daquilo que o emissor depositou na mensagem, mas também um produtor (MARTIN-BARBERO, 2008, p. 289).

Atualmente, as pessoas estão conectadas por uma rede universal, em tempo real, por um meio totalmente virtual. As instituições culturais estão se rendendo a esse novo espaço-tempo e começam a abrir suas portas à virtualidade. Consegue-se navegar fazendo visitas a acervos ou, até mesmo, a algumas exposições temporárias sem se sair do lugar. Ao mesmo tempo em que se vai ao MoMA, em Nova Iorque, ao Louvre ou ao Centre Georges Pompidou, em Paris, visita-se um museu na Rússia, na China ou no Rio de Janeiro. O contato virtual com as obras de arte gera uma comunicação de outra ordem, adaptada às novas condições de aproximação e que abre outros canais estimulados por imagens efêmeras, criando ou atualizando determinados conhecimentos. A recepção das obras de arte, nesse caso, estabelece-se mediada por uma tela de computador. Segundo Valverde (2003, p. 18), são os “diferentes modos de percepção” que despertam novas sensibilidades e novos tipos de fruição que modificam nossa maneira de perceber as coisas e de sentirmos como elas se dão. Valverde (2003) cita Walter Benjamin, dizendo que ele se referia a uma “nova sensibilidade”

quando falava da relação entre tecnologia e arte, e segundo ainda suas palavras:

o discurso pós-moderno sobre a “nova sensibilidade” e seus desdobramentos nos estudos sobre a recepção perdem de vista o que é certamente mais importante na obra daqueles autores [Benjamin e MacLuhan]: a relação entre as tecnologias, os meios de comunicação e os nossos hábitos perceptivos (grifo do autor). (VALVERDE, 2003, p. 19)

Ao mesmo tempo em que a obra de arte viaja simultaneamente a vários locais por um meio virtual, sua presença física é percebida por outras pessoas nas instituições onde ela está exposta. A obra de arte é a mesma, independente de sua presença virtual ou física, mas o sentido é constantemente readaptado às novas qualidades de visualidade de exposição dessa obra. De acordo com Landowski (2004, p. 111), “os efeitos de sentido estariam coordenados com a localização e as circunstâncias de como o sujeito entra em contato com o objeto. Isso equivale a dizer que [...] cabe distinguir diferentes modalidades da presença”. Desse modo, o objeto, tanto virtual como fisicamente, estaria no “espaço-tempo do observador”, ou seja, “em seu ‘campo de presença’”, mas em modulações de sentido diferentes. De qualquer maneira, a recepção estaria dada, mas sofrendo influências do binômio espaço-tempo. O espaço estaria disposto na relação das localizações da obra e do observador. O tempo, no caso da presença virtual da obra de arte, não necessitando do deslocamento físico do espectador, seria um item importante na disputa de olhares entre ela e as outras imagens. Essa é uma situação diferente de quando, para se presenciar fisicamente uma obra de arte, é necessário se dirigir a locais específicos e o tempo do espectador, preso a seu deslocamento físico, seria unicamente o de sua relação direta com a obra.

Atualmente fazemos algumas das velhas perguntas sobre a ausência do público e para onde ele foi. A maioria das pessoas que hoje contempla a arte não está contemplando a arte; elas contemplam a idéia de “arte” que têm na cabeça. Poderia ser escrito um bom artigo sobre o público e a falácia educacional. Parece que ficamos com o público errado. (O'DOHERTY, 2002, p. 94)

A recepção da arte contemporânea suscitaria uma nova sensibilidade em consonância com a maneira midiaticizada de ver e perceber o mundo do espectador. A produção contemporânea, ao utilizar recursos tecnológicos presentes no cotidiano das sociedades, atualiza seus meios de produção em busca de uma experiência mais próxima da vida atual.

Entretanto, tem de se levar em consideração que nem sempre tal atualização esteja encontrando reflexos em sua relação com o público. O que poderia explicar essa fato são as expectativas do receptor ainda estarem calcadas em referências às produções artísticas conectadas a estágios anteriores à contemporaneidade e distantes das novas proposições artísticas. Esse é um ponto importante para se procurar compreender as resistências que algumas pessoas possuem com certas experiências estéticas articuladas com as vivências cotidianas das sociedades contemporâneas. De certo modo, isso as torna reféns de uma História da Arte, inibindo suas capacidades de se relacionarem com as obras de arte por meio de outros canais de comunicação.

Por outro lado, Bourriau (2009, p. 23) acredita em uma arte que sempre teria sido relacional, mas em diferentes graus. A relação do espectador com a obra de arte é, atualmente, calcada na experiência de sua existência – tempo e espaço –, além de provocar discussões ilimitadas. A obra engendra o encontro coletivo de sentidos porque reúne, a sua volta, sujeitos que falam entre eles sobre suas experiências relacionais com ela. Formam-se pequenas coletividades que, diante de suas percepções diferenciadas, geram comentários que colocam em xeque as distintas grades culturais ali expostas e interativas. “A arte contemporânea realmente desenvolve um projeto político quando se empenha em investir e problematizar a esfera das relações.” Os mecanismos de mediação se encontram justamente no projeto político da arte porque não só articulam mas estimulam o incremento de tais relações.

## 2 HISTÓRIA DA MEDIAÇÃO: APENAS UMA BREVE CONTEXTUALIZAÇÃO

Todos os museus hoje ou têm headfone ou textos plotados nas paredes da sala expositiva. Mas o monitor, o educador ou mediador deve ser menos a pessoa que transmite conteúdos acabados e mais alguém que estimule o público a estabelecer algumas relações de seu próprio modo. (COCCHIARALE, 2007, p. 15)

A história dos museus remontaria ao tesouro ateniense de Delfos, às antiguidades gregas e ao Museu Alexandrino, segundo Bazin (1967). Isso significaria dizer que a origem do museu estaria ligada ao *museion* e à *pinakothéke*. O primeiro era o local onde se reuniam os conhecimentos da humanidade, e a segunda era o local onde se guardavam as bandeiras, os quadros, os mapas e as obras de arte. Tanto a reunião de conhecimentos como a de objetos originaram os tesouros, que, por sua vez, eram divididos em: tesouros eclesiásticos – na Igreja, era o lugar de estudo e de conservação dos conhecimentos humanos; tesouros reais – nas cortes, que eram considerados os centros das relações internacionais; e gabinetes de curiosidades – para a rica burguesia e os aristocratas cultos, que, em última instância, possuíam o privilégio de transmitir os conhecimentos e a cultura. Dessa forma, teria se chegado ao século XVIII com a criação das instituições museológicas que, depois de um certo tempo, passaram a ser abertas para a visita pública dentro de um determinado horário na semana. Somente a partir dos séculos XIX e XX é que os museus se abrem definitivamente ao público.

A palavra museu utilizada até hoje vem da palavra grega *museion*, que era o nome do templo de Atenas dedicado às musas. Essa palavra, no século III a.C, passou a denominar o conjunto de prédios construídos em Alexandria composto por uma biblioteca, um anfiteatro, um observatório, salas para estudo, um jardim botânico e um zoológico. Na Grécia, no século V a.C, o lugar onde se guardavam as pinturas de artistas era denominado pinacoteca.

A ideia de colecionismo, inclusive de obras de arte, teria sido desenvolvida pelos romanos, quando eles saqueavam as cidades que perdiam nas batalhas que eles travavam com o intuito de ampliar o império romano. Foi por esse caminho que as obras gregas preencheram os espaços de templos romanos, formando coleções que davam orgulho aos imperadores de Roma.

Na Idade Média, a maior parte das coleções formadas pelos romanos teria permanecido sob a responsabilidade da Igreja, apesar de alguns reis amantes da cultura

formarem suas próprias coleções de arte. Durante a realização de festas e banquetes, esses reis tinham o hábito de mostrar os objetos de suas coleções a seus convidados. As coleções reais se ampliavam em função das pilhagens que eram realizadas nos povos derrotados nas batalhas expansionistas do império.

Foi no Renascimento que se deu o aumento do desejo pelo colecionismo de obras de arte. Algumas famílias importantes ficaram conhecidas devido a suas coleções como, por exemplo, os Médicis e os Strozzi, que construíram salas especiais, em seus palácios italianos, para acondicionarem suas coleções artísticas.

No entanto, foi em Viena que teria surgido um local específico para as obras de arte na concepção de museu como se entende atualmente. O Museu de Viena foi fundado pelo arquiduque Leopoldo Guilherme e foi para lá que migraram as grandes coleções reais que foram abertas ao público, em 1783, por ordem do imperador José II. É importante frisar que já havia sido criado o hábito de se comprar obras de arte com a nomeação de pessoas responsáveis por essa tarefa. Em 1649, por exemplo, o pintor Velázquez foi contratado pelo rei da Espanha para ir à Itália comprar as obras que são a base do acervo do Museu do Prado, em Madri, e que foi construído, em 1785; sendo que foi em 1868 que as suas coleções deixaram de ser propriedades reais para se tornarem nacionais.

Em seguida às construções do Museu de Viena e do Museu do Prado, vieram outros museus, como, por exemplo, o Louvre, aberto ao público como Museu da República em 1793, o Museu Britânico, em 1847, o Cluny, na França, em 1843 e o Museu de Leningrado, em 1852.

Apesar de alguns pesquisadores que analisam a história dos museus dizerem que o museu moderno teria começado nos “gabinetes de curiosidades”, Douglas Crimp (2005) combate essa ideia, argumentando que há uma enorme diferença entre o que teria originado os museus e os gabinetes no que diz respeito à seleção dos objetos e ao método utilizado para classificá-los. O “gabinete de curiosidades”, surgido no final do Renascimento, não poderia ser a gênese do museu moderno só pelo fato de alguns de seus objetos terem se espalhados pelos museus de história natural, etnográficos, artes decorativas, armas e armaduras, entre outros, ou mesmo, em alguns casos, em museus de arte.

O materialista histórico encara [os tesouros culturais] com um distanciamento cauteloso. Pois os tesouros culturais que ele observa têm, sem exceção, uma origem que ele não pode contemplar sem se horrorizar. Devem a sua existência não apenas aos esforços das grandes cabeças e dos grandes talentos que os criaram, mas também às dores anônimas de seus contemporâneos. Não existe nenhum documento da civilização que não seja ao mesmo tempo



um documento da barbárie. E, do mesmo modo que um tal documento não está livre da barbárie, a barbárie também contamina o modo como ele foi transmitido de um proprietário para outro. O materialista histórico, portanto, desvincula-se ao máximo possível dele. Ele o encara como uma tarefa: ir contra a tendência histórica. (BENJAMIN, 1969 apud CRIMP, 2005, p. 208)

A partir do início do século XIX, os museus se espalharam pelo mundo com um teor extremamente colonialista e eurocentrista. Os europeus exportaram essas instituições para outros países, principalmente os colonizados, levando com elas suas metodologias de análise dos fenômenos e dos patrimônios culturais e, dessa forma, impondo, às elites e às populações locais, a observação de suas culturas sob o ponto de vista europeu. Durante o processo de rompimento dos laços colonizadores, os regimes trataram das questões políticas em detrimento das questões culturais, que permaneceram orientando os padrões de produção e consumo. Principalmente os museus, que continuaram com suas atividades nos mesmos esquemas europeus, afirmando a hegemonia europeia nos países, agora independentes politicamente.

Os museus prosseguiram suas trajetórias se consolidando como instituições de coleções, conservação, apresentação e educação no sentido mais didático da palavra, onde o público se mantinha inerte frente a sua relação com as obras.

As exposições de arte cumprem, desde o primeiro Salão de Paris, em 1737, o papel de colocar as produções artísticas em proximidade com o público, independentemente da qualidade desse público. Antes disso, os detentores de acervos já possuíam o desejo de mostrar suas coleções aos outros, gerando alguns tipos de mostras que limitavam o privado do público. Por questões impregnadas de demonstrações de poder social, econômico ou cultural, a mostra desse tipo de bem – obras de arte – denotava um caráter elitista que, infelizmente ou não, ressoa até os dias de hoje. Infelizmente porque coloca ainda, para um bom número de pessoas, sobretudo em relação às artes visuais, como assunto de elite e de difícil acesso ou “entendimento” para as classes sociais de base; ou não porque as divisões hierarquizadas das sociedades existem e acabam sendo necessárias para que haja as tensões que regulamentam a existência organizacional e política das mesmas. O importante é que essas hierarquias sejam flexibilizadas e a haja facilidade de acesso aos bens e equipamentos culturais.

A elitização de ideias é uma prática presente em qualquer sociedade, haja vista que um grupo – pequeno – coloca-se na parte superior da pirâmide social e detém o conhecimento e a força que alinha e conduz as diretrizes da comunidade. Com a prática das artes não é diferente. Ainda no tempo em que arte e artesanato eram uma prática única do fazer manual –

não havia o entendimento de arte –, o mestre transmitia seus conhecimentos a seus aprendizes e seu valor era atrelado a sua condição técnica e política dentro da sociedade na qual estava inserido. Não é assim ainda hoje? Claro que respeitando-se as devidas proporções contextuais, históricas e sociais, encontra-se uma hierarquia na produção artística que está rotulada por outros termos e critérios.

Se antes os museus eram construídos nos centros das cidades como importantes marcos de desenvolvimento cultural, no século XX, sobretudo, a partir da Segunda Guerra Mundial, esse conceito começa a ser alterado sob a alegação de preservação das obras. Os museus se encaminham para as periferias das cidades como escape para proteção de seus acervos da contaminação atmosférica e do ruído. Eles se convertem em centros culturais, criando espaços de convivência, jardins, para seus visitantes descansarem e conversarem, além de atividades educacionais mais preocupadas não com a informação mas com a formação de seu público. A arquitetura dos edifícios é pensada em sua relação com a natureza do entorno, utilizando materiais que explorem essa relação, como também os espaços internos possuem outros critérios para suas organizações e ambientações que estimulem a presença e as percepções dos visitantes, apesar de ainda serem vistos vestígios da arquitetura de seus antecessores.

O teor educacional começou a ser repensado entre as décadas de 1980 e 90, apesar de encontrarmos algumas tentativas sem muito sucesso em décadas anteriores. A partir desse período, parece que as palavras de Paulo Freire (2001) serviram de base para as reflexões das instituições museológicas quanto ao público com o qual elas se relacionavam. O pensamento de conscientização, que transformaria o homem-objeto da sociedade de consumo em sujeito apto a relações ativas e reflexivas, começou a ganhar espaço e a se fortalecer porque, de alguma maneira, os museus notavam que deveriam se adaptar às produções que estavam sendo realizadas, bem como, às novas relações que se estabeleciam com o seu público<sup>8</sup>.

Na década de 1970, Hugues de Varine-Bohan, que, na época, era o diretor do Conselho Internacional de Museus – ICOM –, incomodava-se com a passividade na relação entre museus e público:

---

<sup>8</sup> As transformações ocorridas nos processos artísticos é que requisitavam novos modos de conservação e exposição das obras nos museus. Como também, entendendo o público em seu teor heterogêneo, esses processos buscavam relações mais reflexivas com ele, além de convidá-lo a participar de suas produções. A arte, ao se constituir como um agente de mediação, ela cria um campo relacional onde ela é o núcleo da ação.

El museo como finalidad, el museo como objetivo, es la universidad popular, la universidad para el pueblo a través de los objetos. Lo que en una universidad normal es el lenguaje de las palabras y en última instancia el lenguaje de los signos escritos, en el caso del museo se convierte en el lenguaje de los objetos, de lo concreto. (VARINE-BOHAN, 1973, p. 19)<sup>9</sup>

A busca atual, de acordo com as ações e os discursos dos vários setores da produção artística, em direção a uma dita democratização da arte, incluindo aí as várias ações educativas, é uma tentativa de se tornar menos vertical a pirâmide social, aumentando-se o contato entre seus vários setores e a circulação de pessoas e bens culturais entre eles.

A partir do momento em que uma coleção vem a público, algumas atividades são pensadas para a realização da exposição. A exposição pode ser vista como um ato de comunicação com o público e, em função disso, precisa se conectar com ele de alguma maneira. A conexão se dá por intermédio dos artificios utilizados para a exposição das peças, desde sua seleção, montagem, iluminação e divulgação da mostra. O chamamento do público induz a um ato de mediação que não é puro, mas carregado de intenções dos organizadores da mostra. Estes fazem propostas de temas, organizações espaciais que levam à exposição de objetos ou à comunicação de ideias com a utilização de mecanismos comunicacionais que ativem a relação dos objetos expostos com o público que irá visitá-los.

O modo como as peças seriam expostas foi uma preocupação desde as primeiras mostras que, além de permanecer até os dias de hoje, desenvolveu metodologias e disciplinas que investigam, entre outras coisas, as modalidades de apresentação das peças em uma mostra.

Nos séculos XVI até meados do XIX, a ordenação das peças era praticamente nenhuma. Colocavam-se pinturas e gravuras todas juntas em uma mesma parede, cobrindo-a totalmente, e ainda misturavam-se outros tipos de objetos sem a mínima preocupação de classe, período ou estilo. Em 1793, quando as coleções reais foram nacionalizadas e passaram a ser expostas ao público no Louvre, em Paris, a imprensa protestou sobre o modo como as peças eram apresentadas. Em 1799, foi adotada a ordenação cronológica, apesar de ainda se continuar a mistura dos objetos. Em 1810, as pinturas já apareceram isoladas das outras peças do acervo, mas foi somente em 1851 que os pintores do Renascimento italiano conquistaram um espaço em destaque no Louvre. A partir de 1902, a maioria dos museus europeus iniciou

---

<sup>9</sup> O trecho correspondente na tradução é: O museu como finalidade, o museu como objetivo é a universidade popular, a universidade para o povo através dos objetos. O que em uma universidade normal é a linguagem das palavras e, em última instância, a linguagem dos signos escritos, no caso do museu, isso se converte em linguagem dos objetos, do concreto. (tradução nossa)

um processo de exposição de suas obras organizado por épocas, estilos, linguagens e, até mesmo, por artistas.

O apuro com as montagens foi se aperfeiçoando ao ponto de aparecerem, então, os museus com características específicas para atender determinada época, estilo, linguagem ou artista. Tudo era feito em prol de uma melhor percepção das obras e uma consequente preocupação com os aspectos e as circunstâncias que iriam mediar tal percepção. Daí o surgimento da museologia, uma disciplina específica que, além de outras atividades envolvidas na existência de um museu, estudaria os vetores que deveriam estar presentes na mediação das relações com as peças expostas a fim de se atingir um determinado objetivo.

A apresentação das peças começou a seguir, desde então, determinadas regras básicas que ainda são discutidas nos projetos de museologia, como, por exemplo, a disposição dos quadros na parede quanto a sua distância do chão ou de seu vizinho para que não ocorram interferências indesejáveis em sua percepção, a obra mais importante dever ficar no centro do espaço e, se ela é de pequena dimensão, usar recursos que chamem a atenção do espectador para ela, como iluminação.

Mesmo com a preocupação de se criar modelos expositivos mais receptivos, ocorre um declínio de público nos museus, de um modo geral. Claro que, para isso, muitos foram os fatores e as circunstâncias que estiveram presentes nesse processo de esvaziamento. Segundo Mota (2007),

De fato, os museus de todos os tipos constatarão, no início do século XX, uma diminuição – ou pelo menos um não-crescimento – do seu público, e transformarão as maneiras de apresentar suas coleções muito em função das experiências desenvolvidas nas exposições não vinculadas a essas instituições. É a partir daí que se definem conceitualmente estratégias e objetivos nesse tipo de organização, considerando-se as exposições não só como um meio para transmissão de ideias, mas também como um mercado em desenvolvimento. (MOTA, 2007, p. 15)

A instituição museológica entra em crise física e ideológica, principalmente, a partir dos anos 1960 e é nessa época que os museus e as instituições afins se envolvem em difundir a arte para as periferias, na tentativa de ampliar seu público e o “entendimento” das produções que estavam acontecendo. Seriam os movimentos democratizadores aos quais Canclini (2008, p. 135) se refere quando destaca duas questões quanto à recepção das obras de arte: “uma prática: é possível abolir a distância entre os artistas e os espectadores? E outra estética: têm valor as tentativas de reestruturar as mensagens artísticas em função de públicos massivos?”

Essas questões, segundo o autor, seriam uma simples avaliação das conquistas que tais movimentos democratizadores poderiam ter alcançado. Segundo Canclini (2008, p. 135), foram “com mais propostas políticas e ensaios voluntaristas que com elaborações teóricas e estéticas” que se estabeleceram as linhas das respostas a essas questões. Uma das respostas foi a contextualização pedagógica que entendia que deveria ser dado conhecimento ao público das referências contextuais das obras expostas, bem como os espaços expositivos deveriam conter informações suficientes sobre as exposições, além de visitas monitoradas.

Os museus se encheram de cartazes instrutivos, sinais de trânsito, visitas monitoradas em vários idiomas. Baseados na muita considerável tese de que todo produto artístico está condicionado por um tecido de relações sociais, a museografia, os catálogos, a crítica e os audiovisuais que acompanham as exposições devem situar os quadros e as esculturas em meio a referências contextuais que ajudariam a entendê-los. (CANCLINI, 2008, p. 136)

Conforme Canclini (2008, p. 136), essa ação teria sofrido “dois tipos de críticas, uma que podemos chamar de ‘cultura’ e outra de democrática”. A crítica culta dizia que as ações didáticas poderiam reduzir a obra ao contexto, fazendo com que a obra perdesse sua relação empática com o espectador. A segunda, a crítica democrática, propôs “*arrancar as obras dos museus e galerias* (grifo do autor) para levá-las a espaços dessacralizados: praças, fábricas, sindicatos.” (CANCLINI, 2008, p. 137). Entretanto, alguns artistas e sociólogos rebateram essa ideia porque determinadas obras seriam executadas para lugares específicos – como será visto um pouco mais adiante – e, fora desses lugares, sofreriam interferências de um público que estaria ali por outros motivos que não fossem as experiências estéticas. “Os artistas notaram que, se quisessem se comunicar com públicos massivos nas cidades contemporâneas, saturadas de mensagens de trânsito, publicitárias e políticas, era melhor atuar como desenhistas gráficos.” (CANCLINI, 2008, p. 138)

Outra linha de respostas, de acordo com Canclini (2008, p. 138), pensou na promoção de “*oficinas de criatividade popular*” (grifo do autor). Além do conhecimento sobre a obra de arte, seria dado também o conhecimento sobre a produção artística.

Tratava-se de “devolver a ação ao povo”, não popularizar apenas o produto, mas os meios de produção. Todos chegariam a ser pintores, atores, cineastas. Ao ver murais das brigadas chilenas, peças teatrais de participação dirigida por Boal no Brasil e na Argentina, por Alicia Martínez no Teatro Camponês de Tabasco no México, os trabalhos dos colombianos Santiago García com La Candelaria e Enrique Buenaventura com o Teatro Experimental de Cali, os filmes de Sanjinés e Vallejo, comprovamos que amadores podem produzir obras valiosas sem passar por dez anos de formação artística. (CANCLINI, 2008, p. 138-9)

No entanto, Canclini (2008, p. 139), aludindo às oficinas de criatividade popular, questiona se a qualidade das obras ali produzidas não estaria condicionada ao modo como os artistas passavam o conhecimento. Além de detê-lo com segurança, os artistas teriam a simpatia do público e saberiam como conduzir a aprendizagem. Esse questionamento parte da observação do autor de que, após os anos 1960 e 70, anos em que houve a proliferação dos movimentos democratizadores, essas experiências “tenham empobrecido em número e qualidade, sem produzir em nenhum país a dissolução do campo artístico em uma criatividade generalizada”.

Crimp (2005) remete o afastamento do público às transformações ocasionadas nas produções das obras de arte na contemporaneidade, responsáveis, de certo modo, pelo surgimento dos movimentos democratizadores citados por Canclini (2008). Sobre a obra minimalista, Crimp argumenta que seu significado estaria relacionado ao local onde ela estaria exposta – “especificidade de espaço” –, alterando, desse modo, sua relação com o espectador. Ou melhor, se o significado da obra dependia do local de onde era percebida pelo espectador, este se tornava figura importante no tripé de sustentação museográfica: artista-obra-público. Crimp usou o minimalismo como exemplo dessas transformações porque, na mesma época das produções minimalistas, outras produções em diversas tendências aconteciam paralelamente e possuíam o mesmo perfil: o embate com o público.

William Rubin, importante curador norte-americano e ex-diretor do *Museum of Modern Art* – MoMA –, responsável por suas seções de pinturas e esculturas, foi acusado por alguns críticos pelo forte teor modernista que tinha imprimido ao museu, durante sua atuação nos anos de 70 e 80. Em uma entrevista à revista *Artforum*, em 1974, ele falou sobre o museu como um aporte mediador entre as burguesias democráticas e o público para que este aceitasse o que as elites determinavam como arte quando faziam seus investimentos no setor. Contudo, essa situação estaria mudando, o que tornaria os museus sem valor diante da produção contemporânea.

Ao olhar para trás daqui a dez, quinze ou trinta anos, pode ser que se tenha a impressão de que a tradição modernista tenha verdadeiramente chegado ao fim nestes últimos cinco anos, como opinam alguns críticos. Se assim for, os historiadores de daqui a cem anos – não importa o nome que dêem ao período que agora chamamos de modernismo – dirão que ela começou logo depois da metade do século XIX e terminou no início da década de 1960. Não excluo essa possibilidade; ela pode acontecer, embora eu não acredite. Talvez se considere que a linha divisória seja entre as obras que basicamente deram continuidade ao conceito de pintura de cavalete, que se desenvolveram associadas à vida democrática burguesa e que estavam envolvidas tanto com o crescimento das coleções privadas como com o conceito de museu – entre isso e, digamos, a *earthwork*, as obras conceituais e outras tentativas do gênero, que

pedem (ou deveriam pedir) outro ambiente e, talvez, outro público. (RUBIN, 1974 apud CRIMP, 2005, p. 80)

A questão mais presente aqui é a adaptação dos museus à exposição da arte contemporânea. Essas instituições deveriam se preparar para receber e expor obras de arte que, de uma maneira ou de outra, lidavam com a liberdade de expressão que, muitas vezes, eram expressas em contestações e conflitos com o próprio sistema e circuito de arte que depois as iriam cooptar.

Não há dúvidas de que os espaços ditos tradicionais para as exposições de arte teriam de se movimentar na mesma direção e no mesmo sentido das produções que estavam acontecendo a partir de meados do século XX. Na impossibilidade de certas adaptações, as galerias privadas começaram a suprir essa demanda, mas impondo ou mantendo um caráter diferenciador no público que consumia arte. Não são todos os setores sociais que frequentam galerias de arte, como também nem se sabe se isso interessava a elas.

Abrindo mais um ponto de reflexão sobre o aumento do distanciamento entre o público e os museus, Crimp (2005) alega que os museus ofereceriam ao público uma história cultural que se contraporía ao materialismo histórico, como expunha Walter Benjamin. Benjamin defendia uma coleção de objetos que, ao serem retirados de seus contextos, fossem recondicionados de tal forma que dialogassem com a percepção política do momento. Não haveria uma estagnação histórica para os objetos. Eles permitiriam um envolvimento histórico com eles a partir dos diálogos e das relações com o momento presente de suas novas condições de coleção. O contrário se daria nos museus, quando os objetos são arrancados de seus contextos e acondicionados em outros que os tornariam independentes tanto de sua história como de seu presente. O museu construiria, então, uma história cultural para aquele objeto.

O historicismo apresenta uma imagem eterna do passado, o materialismo histórico um envolvimento particular e único com ele... A tarefa do materialismo histórico é por em marcha um envolvimento com a história que seja original a cada novo presente. Ele recorre a uma consciência do presente que destrói o continuum da história. (BENJAMIN, 1969 apud CRIMP, 2005, p. 181-2)

No entanto, essa situação parece estar se modificando diante das várias tentativas de aproximação com o público que as instituições museológicas fazem com suas ações

educativas. As organizações das mostras, por meio de projetos curatoriais ou não, envolvem-se em várias ferramentas de mediação que experimentam formatos de cooptação de público para suas obras.

Em 1981, Richard Serra produziu uma escultura sob encomenda do Programa Arte na Arquitetura da Administração Geral de Serviços da cidade de Nova Iorque. Tratava-se de “Arco Inclinado”, feito em metal, com 3,6 metros de altura que alterava sua visibilidade de acordo o tempo climático, que foi instalado em caráter permanente na praça do Edifício Federal Jacob K. Javits, na zona sul de Manhattan. Entretanto, a instalação da obra não foi bem vista por todos e causou grande polêmica acerca de seu local de exposição. Sob a alegação de perturbar o trânsito das pessoas, intervir na visão e nas funções sociais da praça, a questão foi parar na justiça. Serra foi o primeiro a dizer que, se a obra saísse da praça, ela seria destruída. Testemunhos de artistas, de funcionários de museus e outras pessoas a favor da obra não conseguiram alterar a decisão de levar a obra para um contexto rural, onde “o entorno não se sentiria tão esmagado por seu tamanho, e sua superfície de aço cor de ferrugem estaria em maior harmonia com as cores da natureza” (CRIMP, 2005, p. 135).

Na verdade, as pessoas não estavam entendendo o que estava sendo dito quanto à obra ter sido feita para aquele local específico. A conexão da obra com o local não se assumia como condição da existência da obra. Esta era tida como autônoma e imunizada contra qualquer valor que pudesse interferir em sua condição de obra de arte. Então, tanto fazia se o “Arco Inclinado” de Serra estaria no meio da praça ou na zona rural porque ele continuaria sendo o “Arco Inclinado”. Era desse modo que as pessoas pensavam.

Foi visto, a partir da discussão de Crimp (2005) sobre o minimalismo, quando o autor se refere à “especificidade de espaço”, que a situação do espectador foi alterada consideravelmente frente a essas novas experimentações artísticas. Sua percepção não estava somente ligada ao objeto, como pretendiam as exposições modernistas. A limpeza, lembrando-nos de O’Doherty (2002), como pediam os cubos brancos nas mostras de arte modernista, não faz mais sentido porque a percepção de arte agora convocava outros sentidos e outras sensações para acontecer, considerando fatores externos ao objeto de arte. Sem falarmos na situação crítica do espectador, que não permitia mais sua passividade diante da obra.

A alteração do espaço onde a obra foi instalada ou de onde o espectador percebe a obra modifica a relação entre os dois e cria outras obras. Foi o que aconteceu com o trabalho de Richard Serra, cujo deslocamento da praça onde havia sido instalado originalmente não



estava previsto em seu projeto. “Arco Inclinado” foi feito para ser instalado em um lugar específico desde sua concepção. A mudança do local de instalação levou também à mudança de contexto e, conseqüentemente, criou-se outra obra. No entanto, as pessoas, mesmo aquelas pertencentes ao grupo do público especializado, mantinham a concepção modernista de exposição das obras, que não levava em conta o contexto para o qual o artista trabalhava.

Serra continuou tentando impor suas enormes esculturas em locais públicos, não habituais à exposição de obras de arte. Suas obras têm sofrido muitas ameaças sob as desculpas de que o público não “entende” seu trabalho. Por outro lado, Serra levou algumas de suas obras para as salas de museus. Construindo as obras especificamente para os locais onde seriam expostas, ele tentava extravasar o espaço com pesadas esculturas de dimensões enormes, na tentativa de “gritar” por modificações na relação obra-espaço-público.

Ao mesmo tempo ficou claro que os espaços institucionais em que a arte era exposta, substitutos do domicílio privado, determinavam, confinavam e limitavam drasticamente as possibilidades da arte.

À época em que instalou essas últimas obras em galerias comerciais e museus, Serra já havia transferido grande parte de suas atividades externas para os espaços abertos do campo e da cidade. A evidente ‘falta de cabimento’ das obras expostas em recinto fechado, espremidas no interior de salas brancas limpas, impõe, dentro dos limites do espaço normalmente privado, as condições de uma verdadeira experiência pública com a escultura. (CRIMP, 2005, p. 143)

Pode ser verificado que há muitas coisas envolvidas nas relações entre público e obra de arte, além do conhecimento de técnicas ou de produção. Trata-se de um assunto cujo debate é contínuo e sem respostas objetivas ou ações definitivas, o que se evidenciou nas atividades citadas por Canclini (2008) referentes aos movimentos democratizadores e em suas perguntas sobre a recepção das obras de arte.

Em busca das respostas que atravessam a complexa relação da obra com o espectador, os museus e outras instituições afins experimentam várias maneiras de trazer o público para dentro de seus espaços, sobretudo os museus mais conhecidos, que são reféns da massa de turistas que enchem os números estatísticos de suas visitas. Contudo, até esses se incomodam com a passividade de seus visitantes e ampliam seu papel na sociedade, colocando-se como intérpretes de suas comunidades e educadores de um público que desejam mais informado e formado quanto a sua condição de agente cultural também. Dessa forma, são criados espaços para oficinas, seminários, encontros para debates, projeções de filmes e vídeos, bibliotecas multimídias, elaboração de material didático e preparação de equipes de mediadores mais

alinhada com as questões contemporâneas. Trata-se de uma organização pensada para atender às diversas faixas etárias e aos vários setores de público. A crise que chegou aos museus fez com que eles despertassem para novas experiências que valorizassem suas existências, principalmente no que diz respeito a seu teor pedagógico e à intensificação das relações público-museu por meio do entendimento da importância dos mecanismos de mediação que estão presentes nessas relações.

As pesquisas realizadas sobre a função e o papel dos museus e das instituições afins recaem quase sempre em sua dimensão pedagógica em seus vários aspectos, ou seja, quanto à formação de público ou de profissionais relacionados aos setores da produção artística. Todavia, a preocupação com a formação não é tão recente assim, isto é, não é pelo menos deste ou do século passado. Por exemplo, o Museu do Louvre, em Paris, foi o primeiro museu a criar um serviço permanente de educação em 1880. Entre 1914 e 1918, o Museu Vitória e Alberto de Londres criou um material didático sobre suas obras para ser distribuído aos estudantes que o visitavam. Os Estados Unidos fizeram uma grande investida educacional em seus museus, a partir de 1920, tanto que, em 1960, eles já possuíam 35 museus com atividades permanentes para atender a estudantes, enquanto, na Europa, esse número girava em torno de uma dezena. No Brasil, apesar de atividades educativas já fazerem parte de algumas instituições museológicas desde meados do século XX<sup>10</sup>, foi a partir da década de 1990 que a mediação começou a ter sua devida importância juntamente com a função do arte/educador.

Concomitante à ocorrência, em maior escala, das atividades educativas no final do século XX, aparecem inúmeras instituições culturais – centros culturais –, muitas vezes, fazendo o papel dos museus quando organizam mostras temporárias. Também surgem novos museus com especificidades bem delineadas que orientam suas coleções como um aporte para a segurança de um passado nem tão distante assim, mas já exposto pela velocidade com a qual o presente se esvai. Talvez essa velocidade seja responsável pela efervescência de novos guardiões desse passado recente devido ao medo que a velocidade causaria quanto a seu esquecimento. Contudo, o fato da existência desses locais não assegura a permanência do passado entre nós se o público não tomar conhecimento de seus acervos. Com o apelo do resgate à memória, da aproximação da arte com o público, são pensadas várias estratégias para a formação desse público, além de sua convocação pelo vários meios utilizados na organização das mostras e em suas divulgações. Pode-se relacionar esses fatos ao

---

<sup>10</sup> Na década de 1950, a criação do Museu de Arte Moderna – MAM – e do Museu de Arte de São Paulo – MASP –, como também as primeiras bienais, já possuía a figura de um monitor ou guia para as visitas. No entanto, não sei se posso dizer que seria um mediador dentro da proposta que defendo neste trabalho. Essa informação demandaria uma outra pesquisa que poderia ser a continuação desta a ser feita para mais daqui a algum tempo.

aparecimento das inúmeras atividades educativas para esse fim. São requisitados profissionais que atuem nas diversas áreas que compõem os projetos dessas atividades, movimentando um setor cultural que estava um pouco estagnado desde o modernismo.

Enfim, a preocupação com a função pedagógica das instituições culturais voltadas para as artes visuais só tem se ampliado com a perspectiva de uma sociedade cada vez mais inclinada a um consumo mediado pela tecnologia que impõe velocidades excessivas às comunicações e às informações.

Os meios de comunicação e as tecnologias informáticas facilitaram o acesso aos conhecimentos científicos em escala transnacional, segundo Canclini (2007, p. 228-9). O Estado teria perdido sua competência em gerir saberes que comporiam “formas de representação e imaginários sociais”. Na tendência geral, para Canclini (2007), as empresas transnacionais pareceriam ser as promotoras da gestão cultural, o que as tornaria responsáveis por uma tendência homogeneizante dos mercados, apesar de serem respeitadas algumas características específicas de cada grupo por conta do atendimento às demandas mercadológicas. Podemos citar, no Brasil, o caso dos grandes patrocínios que envolvem empresas como a PETROBRAS, por exemplo, ou de programas de incentivo à produção artística, como o Rumos do Itaú Cultural.

A privatização cultural tende a aliciar o público para um consumo passivo, legando-se uma arte como mercadoria tendenciosa da manutenção de seu circuito mercadológico. Crimp (2005) fala da situação dos museus de uma maneira muito parecida com o método tendencioso do mercado:

O mesmo acontece, naturalmente, em relação aos museus, embora estes possam reivindicar uma maior neutralidade com respeito a todas as práticas artísticas, mesmo as que questionam a privatização da cultura como uma forma de propriedade. O museu, contudo, baseado na benevolência de sua neutralidade, simplesmente substitui o conceito comercial de mercadorias privadas da galeria por um conceito de expressão privada ideologicamente constituído. Pois, o museu, enquanto instituição, foi constituído para produzir e manter uma história da arte reificada que se baseia em uma série de mestres, cada um deles apresentando sua visão de mundo particular. (CRIMP, 2005, p. 147)

Martín-Barbero (2008, p. 292), quando cita Nestor Canclini, leva-nos à reflexão de como as demandas mercadológicas agiriam sobre a relação mercado-consumo. O espaço no qual o consumo se constituiria como “reprodução de forças” seria o mesmo onde se instauraria uma “produção de sentidos”. Nesse espaço transformado em campo de batalha, os

objetos – nesse caso, obras de arte – não seriam importantes apenas pelo significado que carregariam, mas pelas apropriações nas quais os objetos seriam impregnados de sentidos pelas “diversas competências culturais”. Tal batalha minimizaria, então, o fator de homogeneização que as empresas transnacionais tenderiam a imprimir no mercado cultural.

O *marketing* cultural, ainda segundo Martín-Barbero (2008), propiciaria a espetacularização das exposições que enchem as galerias. Os envolvimento estéticos, as relações perceptivas com as obras seriam mediadas por um aparato repleto de signos. Seriam os signos presentes nos produtos desenvolvidos para alimentar o *marketing* cultural que permeariam essas mediações, além da própria organização das exposições com todos os seus mecanismos mediadores. Os signos – nomes famosos de artistas, principalmente – trabalhariam em uma rede de significados que criaria e desenvolveria a necessidade de todos irem às exposições. Todos deveriam visitar e conhecer.

A arte também possui sua rede simbólica criada pelas presenças de sua relação com o espectador. Os signos ganham seus significados baseados em acordos sociais que nem sempre contemplam todos os setores da sociedade, mas que são mediados por todas as estruturas que interagem na existência da arte. É nesse ponto que o *marketing* cultural encontra sua fragilidade quanto à entrada de sua carga simbólica na existência da obra de arte. Ele se confronta com as significações da própria obra.

De uma maneira ou de outra, como a arte se conecta com o público por várias vias permeadas pela significação elaborada por sua rede simbólica ou pela significação originada pela rede simbólica do *marketing* cultural, a presença massiva de público obtida pela espetacularização não deve ser considerada como um ponto negativo. Ela pode ser tratada como mais uma tentativa de serem ampliadas as relações que incrementam a vivência da obra de arte e as experiências do espectador, o que já serve como garantia de resistência a um consumo alienado.

Ao falar sobre o *marketing* cultural, Martín-Barbero (2008) possui um tom de certo modo pessimista quando discorre sobre o modo espetacular que envolve as mostras de arte. A presença do público já se constitui como importante acesso às relações perceptivas com a obra. Considerando-se que as redes simbólicas são os aparatos que contribuem para a organização dos grupos sociais, elas estão em constante movimento de adaptação às novidades, criando a dinâmica necessária para absorverem novos códigos e alinharem os existentes. Quem garante que isso não pode se dar por meio do *marketing* cultural? Quem garante que, por esse caminho, não sejam reveladas interessantes possibilidades de novos

públicos para as obras de arte, mesmo que elas estejam fora do que muitos chamam de compreensão?

Em virtude das circunstâncias expressas até agora, não restam dúvidas sobre a importância da presença de agentes e de setores específicos para a educação ou formação de público no circuito de arte. Mesmo com a permanência de algumas e teimosas resistências quanto a tal presença, hoje as exposições são organizadas por curadorias preocupadas com o cunho pedagógico de seus projetos. A museologia busca a contextualização ou ambientação para as obras de arte, além de haver a preocupação, principalmente dos artistas, com ações que visem à presença ativa de público. O caráter educacional é colocado como linha de frente na existência das instituições culturais, valorizando-se as relações que envolvem a comunicação entre obra e público.

A Universidade de Fortaleza, da Fundação Edson Queiroz, apresenta a exposição:

## Diário de bordo: uma viagem com LEONILSON

de **11/2** a **15/3/2009**  
terça a sexta, das 10 às 20h / sábados e domingos, das 10 às 18h

  
Espaço Cultural  
**UNIFOR**  
Fortaleza

Av. Washington Soares, 1321 – Bairro Edson Queiroz – Fortaleza/CE – 60811-341  
Tel. 85 3477-3319 / [espaocultural@unifor.br](mailto:espaocultural@unifor.br) / [www.unifor.br](http://www.unifor.br)

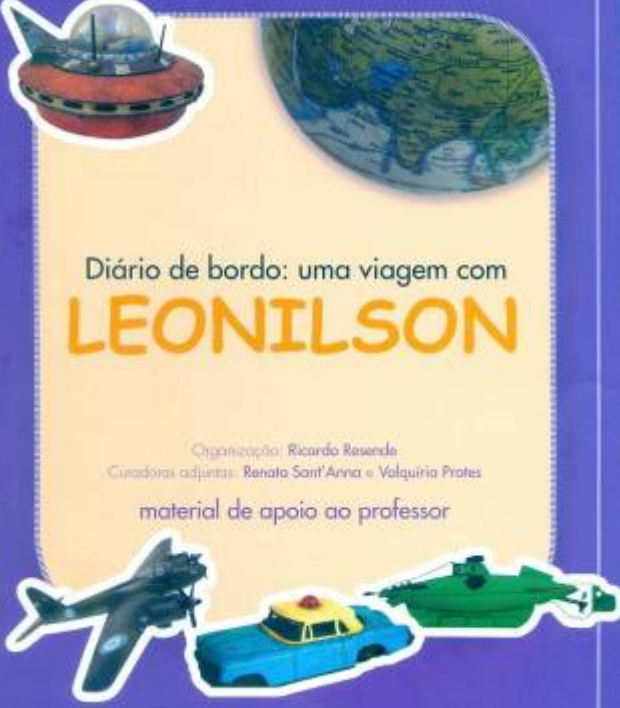
ENTRADA FRANCA

Organização: Ricardo Resende  
Curadoras adjuntas: Renata Sant'Anna e Valquíria Protes

 Especialmente Recomendado  
para Crianças e Adolescentes

Patrocinadores: 

Neste convite, no canto inferior esquerdo, há uma recomendação de público para a qual foi elaborada a exposição. Isso envolve todo o trabalho de curadoria e museografia da exposição, bem como o projeto educativo que criou o material didático, oferecido ao professor.



## Diário de bordo: uma viagem com LEONILSON

Organização: Ricardo Resende  
Curadoras adjuntas: Renata Sant'Anna e Valquíria Protes

material de apoio ao professor

Convite e material pedagógico recebidos pela autora referentes à exposição Diário de bordo: uma viagem com Leonilson, realizada no Espaço Cultural UNIFOR da Universidade de Fortaleza, no período de 11 de fevereiro a 15 de março de 2009.

O papel do curador fortalece o processo de chamamento e formação de público. Mesmo que ele não tome conhecimento desse fato, suas ações abrem as possibilidades do aparecimento das circunstâncias mediadoras que envolvem a exposição. É interessante ser marcado que a presença de um curador pedagógico já pode ser vista em algumas organizações curatoriais, o que demonstra que o principal agente de uma exposição, na atualidade, procura se alinhar ao interesse maior da obra de arte: sua comunicação. E sem público, não há comunicação.

**6ª BIENAL DO MERCOSUL**

**Pedagógico**

Muitas das obras da Bienal do Mercosul não cumprem com as expectativas tradicionais da arte baseada na pintura, no desenho e na escultura. Muitas obras sequer cumprem com a suposição de que a arte responde de forma visual. Há obras que acontecem através de sons, outras na imaginação ou na forma de pensar.

Os exercícios aqui propostos não se limitam à história da arte do passado, eles tentam ver a arte como uma forma de resolver problemas. As propostas a seguir não são modelos rígidos, mas exemplos para gerar ideias no professor. O melhor ensinamento acontece quando o professor trabalha com as suas próprias ideias e não com modelos rígidos nos quais não acredita.

Como é o caso com todas as obras de arte, os exercícios desta série pressupõem a existência de: a) uma responsabilidade criadora, b) um público receptor, e c) um acordo sobre um determinado código de leitura da obra.

a) Na sala de aula, muitas vezes, é mais eficiente formar equipes criativas ao invés de manter a autoria individual. Isso é geralmente viável quando o que mais importa é a compreensão do processo e não a exposição individual. Muitos dos exercícios aqui propostos permitem esta opção coletiva, um recurso que possibilita ao professor discutir e dialogar com um número muito maior de unidades. A divisão por equipes também tem a vantagem de evitar a humilhação individual daquele estudante que não produz uma obra "admirável" dentro das expectativas da turma.

b) Ainda que, em geral, sabe-se que o público de arte seja o que frequenta galerias e museus, na realidade, o público é definido pela seleção que o artista faz; ele é o grupo de pessoas a quem o artista se dirige. Nos exercícios aqui propostos há, portanto, uma liberdade de escolha. Em alguns casos, o público pode estar restrito à família do estudante. Em outros, pode ser formado pelos colegas de aula ou por toda a escola, e assim por diante. Portanto, é importante que, antes de escolher a "obra", se discuta para quem vai ser esta obra.

c) Parte da falta de comunicação com as obras de arte se deve à falta de conhecimento dos códigos de leitura que essas obras requerem. Se a obra apresentada for uma instalação que inclui um quadro, a atenção terá de voltar-se à instalação; e o quadro deverá ser visto como uma parte e não como o resultado da vontade de fazer um quadro. O código mais básico de que a maioria das quadros a pintura que deve ser usada é bastante conhecido. Em muitas obras expostas, o código é muito mais complexo e precisa ser discutido. A instituição organizadora opera entendendo que a sala de exposição é equivalente à moldura de um quadro. Tudo o que se "enquadra" com o espaço fica designado como arte. Há as mal-entendidos quando as pessoas ficam observando o exterior do conteúdo e não o relevo de emergência, tentando desmontar a sua rede artística.

Nos seguintes exercícios, o enunciado já indica o que se precisa na realidade. Mas é importante que em cada caso se discuta quais elementos são parte do código e quais não são. Em alguns, a obra deverá ser inicialmente "descoberta" e, neste caso, a discussão terá que se dar depois. Mas não pode ser ignorada.

**Luís Camnitzer**  
Curador Pedagógico  
da Bienal do Mercosul

**Luís Camnitzer assina o texto como curador pedagógico da 6ª Bienal do Mercosul.**

Uma das fichas que compõem a pasta do material pedagógico da 6ª Bienal do Mercosul, que foi distribuída gratuitamente aos professores da rede de ensino.

A presença de ações educativas está tão forte nas instituições culturais que ela acaba fazendo parte dos discursos de publicidade das mostras permanentes e temporárias. Por questões que podem envolver a responsabilidade social como valor agregado ao produto final de um projeto ou a marca de uma atitude politicamente correta em tempos contemporâneos, qualquer que seja a exposição ou a instituição cultural, ela mantém atividades educativas em seus espaços.

**Ações Voltadas ao Público:**

**AÇÃO EDUCATIVA** – Trilha gratuita de descoberta pela Ação Educativa: “O Anjo Victor Meirelles”, “Museu vai à escola”, “Escudo vai ao Museu” e “Victor Meirelles em jogo”. Além desses projetos, o Museu Victor Meirelles realiza, ainda, visitas gratuitas previamente agendadas pelo professor que pode optar por diferentes tipos de visita, selecionando aquela que melhor se adapta à sua prática educativa. São elas: visita presencial, visita com oficina prática ou visita temática. O professor pode também agendar encontros com o próprio educador e sobre descobertas da escola sobre o obra de Victor Meirelles ou sobre as exposições temporárias realizadas no Museu.

Agendamento e visitas: de segunda a sexta-feira, das 09h às 12h e das 14h às 18h. Fone: (48) 3222-4992, na administração do Museu ou E-mail: [educacao@museuvictormeirelles.org.br](mailto:educacao@museuvictormeirelles.org.br)

**AGENDA CULTURAL** – Mantém uma programação cultural, artística, científica e musical através de oficinas, palestras, encontros, intervenções, mesas redondas e eventos artísticos e culturais para a difusão e formação de público na área de arte e patrimônio cultural. E-mail: [agenda@museuvictormeirelles.org.br](mailto:agenda@museuvictormeirelles.org.br)

**BIBLIOTECA e VIDEOTECA** – A Biblioteca Alcídio Maia de Souza, em fase de implantação, é voltada para as áreas de Artes Visuais, História e Filosofia da Arte, Preservação e Conservação de Bens Culturais, Educação Patrimonial e Estudo de Arte, Museus, Museologia e Patrimônios. Oferece, ainda, um setor de vídeos, que conta com vídeos, cd-roms e álbuns sobre arte, museus e conservação patrimonial.

Para consultas no local é necessário agendamento prévio.

**Exposições**

“Victor Meirelles - Colecção” – exposição de longa duração no segundo piso da casa natal, inaugurada em 2005, com obras da acervo do Museu que proporcionam um panorama da produção artística de Victor Meirelles. São também apresentadas duas exposições temporárias: “Diálogos com o Desterro”, que gestura o embate entre poetas da Florianópolis de diferentes artistas com a pintura “Vista do Desterro”, de Victor Meirelles, e “Obra em Perspectiva”, que prevê a seleção de obra do acervo para ser analisada por um intelectual convidado que escreve um texto abordando seus aspectos iconográficos e cronológicos.

Exposições temporárias – Acostumem-se andar sempre de raso, visando à divulgação das artes visuais e a apresentação de perfis e movimentos de relevância histórica e artística nos cenários nacional e internacional.

**Localização**

Museu Victor Meirelles  
Rua Victor Meirelles, 50 - Centro  
88010-940 - Florianópolis / SC  
Fone / Fax: (48) 3222-9992  
[museu.victor.meirelles@globo.com.br](mailto:museu.victor.meirelles@globo.com.br)  
[www.museuvictormeirelles.org.br](http://www.museuvictormeirelles.org.br)

**MUSEU**

Victor Meirelles

As ações educativas fazem parte do material de publicidade dos museus como uma de suas atividades institucionais.

A elaboração dos projetos pedagógicos envolve profissionais de várias áreas do conhecimento que buscam estratégias para a aproximação efetiva da obra de arte com o público. São pensadas inúmeras atividades e conceituações que despertem o caráter educacional da exposição e que atenda à maior diversidade possível de público, sempre buscando ativar os mecanismos já existentes em todo o processo criativo tanto da obra como do projeto da mostra.



### 3 A FORMA MEDIADORA E A MEDIAÇÃO DA FORMA

A arte é uma forma. Uma forma é alguma coisa que não tem exatamente história. Mas um destino. Houve um destino da arte. Hoje, a arte recaiu no valor, e infelizmente em um momento em que os valores receberam um golpe. Valores: trata-se do valor estético, do valor de mercadoria... Trata-se do valor, isso se negocia, isso se regateia, isso se troca. As formas enquanto tais não se trocam por qualquer outra coisa, elas se trocam entre elas, e a ilusão estética tem esse custo. (BAUDRILLARD, 1997, p. 126)

#### 3.1 Mediação: processos interrelacionais

A palavra mediação comporta vários significados. Na filosofia, mediação é um processo pelo qual o pensamento conclui algo por meio dos elementos fornecidos pelos sentidos. Há uma relação direta entre o pensamento e os sentidos de uma pessoa, isto é, seus sentidos dão condições para essa pessoa criar um pensamento sobre alguma coisa. Na semântica, um dos significados para a palavra mediação é interferência. É algo ou alguém interferindo em uma situação a fim de serem estabelecidos os consensos nas negociações ou discussões.

O conceito de mediação, que é diferente de mediação, não é unívoco, porque o âmbito de sua atuação é amplo e complexo na sociedade contemporânea, com a globalização da comunicação e da cultura. Mediação é a operação de negociação entre duas ou mais partes no processo de comunicação. Para ser efetuada convenientemente, necessita de diferentes níveis de interações sociais. (TRIGUEIRO apud GALINDO, 2009, p. 1)

Galindo (2009, p. 2), ao abordar o conceito de mediação, cita que Martín-Barbero teria sido “um dos primeiros autores a enfatizar o termo mediações” para falar que ele entendia a cultura “como modos de percepção, de aquisição de conhecimento, sistemas narrativos, códigos de valores de produção simbólica da realidade”.

As mediações seriam os lugares de onde provêm as construções que delimitam e configuram a materialidade social e a expressividade cultural. Barbero expõe, então, três tipos de mediações: a cotidianidade familiar, a temporalidade social e competência cultural. Para se analisar essas mediações, (instituições, organismos sociais, grupos, etc.), seria necessário partir das articulações entre práticas de comunicação e movimentos sociais, as diferentes temporalidades e a pluralidade de matrizes culturais. Esses fatores de influências que entram no processo de recepção – as mediações – podem definir-se conforme a história de vida de cada indivíduo. (GALINDO, 2009, p. 2-3)

Guillermo Orozco também é mencionado por Galindo (2009, p. 3) quando ele fala sobre os “vários conjuntos de influências” que agem sobre os processos de recepção de um sujeito. Tais processos estariam condicionados ao “saber, à cultura, à política, à classe social, ao gênero, à idade, à etnia, aos meios, às condições situacionais e aos movimentos sociais”.

Correndo-se o risco de parecer entediante, foi necessário que este capítulo começasse com as citações acima para que fosse deixado bem nítido como é o entendimento sobre a relação arte e sujeito neste trabalho. A relação começa a partir da presença da obra e da relativa condição de autonomia do espectador. Os mecanismos de mediação estão latentes nessa relação e podem ser ativados pelo espectador ou por outros agentes que estejam ali presentes. Sendo assim, a mediação se apresenta no ato do contato com a obra quando, por meio das primeiras sensações e dos primeiros sentidos estimulados, algum pensamento sobre o que se observa começa a ser construído. A presença da obra se constitui como uma instância mediadora em sua relação com o outro por estar provocando seus vetores intersubjetivos – afetivos, sensoriais, racionais – nessa construção. O repertório cultural do receptor também se caracteriza como uma instância mediadora que é ativada quando ele coloca esse repertório em contraponto com suas experiências estéticas, interferindo em sua relação com a obra exposta.

### **3.2 Embates e acolhimentos: várias formas de relação entre arte contemporânea e público**

A atividade artística constitui não uma essência imutável, mas um jogo cujas formas, modalidades e funções evoluem conforme as épocas e os contextos sociais. A tarefa do crítico consiste em estudá-la no presente. (BOURRIAUD, 2009a, p. 15)

A forma de produção e circulação das imagens contribui para o modo como as pessoas se colocam no mundo e como elas enxergam esse mundo. O papel das imagens deve ser destacado na criação dos modos de ver e de subjetividades que se estabelecem como dispositivos nos processos de produção de sentido em contextos culturais. Esse complexo e dinâmico conjunto de imagens que colabora na construção de identidades e na reprodução dessas identidades em domínio público constitui o que pode ser denominado de cultura visual. As imagens podem servir para a reprodução de valores hegemônicos da cultura de massa ou para a propagação de valores culturais locais. Essa ideia é defendida por Martín-Barbero (2003), quando ele afirma que, na contemporaneidade, as sociedades usariam as imagens de

modo massificante, ao mesmo tempo em que operariam também em modo diversificado por meio da divulgação dos valores locais.

Na cultura visual da contemporaneidade, os modos de ver e as experiências visuais se apresentam como paradigmas de nossa época mediados pelo desenvolvimento da tecnologia digital, causando grandes alterações na produção e na significação das imagens. As alterações se dão de modo cada vez mais rápido, exigindo das pessoas decisões acerca dos temas de seus interesses na mesma velocidade.

Assim sendo, a necessidade da criação de filtros seletivos se torna imperante a fim de não se perder a noção do que é experimentado em determinados momentos. As informações são inúmeras e, muitas vezes, ocorrem simultaneamente. Um movimento sem fim oferece novas e cada vez mais novas imagens mesmo que não se consiga apreendê-las. O sujeito se sente acuado e receoso dessa sua crescente incapacidade, gerando frustrações por sua inaptidão de conseguir se manter totalmente informado.

Cada sujeito deve, então, escolher aquilo que mais lhe interessa, e a pretensa alienação se volta para as informações da área específica de cada um – daí a necessidade de tantas especialidades dentro das áreas do conhecimento. Ser um receptor crítico é necessitar de alguns pré-requisitos que estão intimamente ligados à cultura, ao envolvimento social e à identidade de cada um. Dessa forma, ele consegue manter seus valores identitários frente à globalização e à maximização de informações.

Como qualquer outra imagem, a arte se encontra inserida na cultura visual e disputa espaço para ser percebida. Desvelar as produções contemporâneas nesse emaranhado visual pode se tornar complicado para aquele mais desavisado, porque as produções podem estar em qualquer lugar e não, necessariamente, dentro de uma instituição que as identifique como tais. O fato de se ir ao teatro, ao cinema e às galerias de arte pode trazer alguma segurança daquilo que se vai encontrar. Fora desses locais legitimadores, o trabalho para a organização das informações que indiquem onde está ou o que é arte seria bem maior – ou seja, a atenção perceptiva teria de estar o tempo todo ativada.

Bom, a partir de um certo momento eu comecei a lidar com uma série de materiais que vocês talvez conheçam, que vêm carregados de uma série de informações que às vezes desviam a leitura do trabalho para inúmeros assuntos que não necessariamente dizem respeito à arte, que é na verdade meu assunto. Então talvez a minha leitura venha interferir na leitura dos outros, o que não sei se é interessante ou não. (LEIRNER, 2003, p. 41)

Apesar de participarem da cultura visual contemporânea, as artes visuais, de acordo com Naves (1996, p. 10), possuiriam uma das menores penetrações públicas. Como consequência desse fato, seus profissionais não teriam o reconhecimento de grande parte da sociedade, diferente do que ocorreria com as outras expressões como literatura e música, por exemplo. A história das artes visuais brasileira seria, ainda para esse autor, frágil e desconhecida porque ela estaria restrita a um pequeno círculo de especialistas responsáveis por, entre outras funções, organizar o sistema de arte.

Muitos. A maioria diz não entendê-la, por achá-la estranha àquilo que consideram arte. Outros, ainda que com conhecimento de causa, seja por conservadorismo, seja por preferirem a arte clássica ou por sua fidelidade teórica (paixão, na verdade) à arte moderna. (COCCHIARALE, 2007, p. 11)

Mais uma vez, fazendo referência aos resultados das pesquisas realizadas por Bourdieu e Darbel (2003), em museus europeus, e por Canclini (2008), em museus mexicanos, muitas pessoas ainda desejariam encontrar uma produção artística que lhes oferecesse experiências ou relações modeladas por sensações e sentidos que se alinhassem a suas expectativas quanto às obras expostas. Elas esperariam um reconhecimento fácil dessas obras porque, lembrando de Bourdieu (2003), tal reconhecimento estaria baseado em uma identificação imediata de códigos e valores pertencentes a um momento histórico da arte ao qual as obras estariam conectadas por seu *habitus*. Talvez essa argumentação conseguiria se corresponder com as inquietações de Naves (1996), conforme escrito acima.

As pessoas são diferentes; e não existe nada mais humano do que encontrar formas de teatro, música, artes visuais, literatura ou filmes que expressem adequadamente nossas próprias confusões, sentimentos de prazer ou deleite estético. (SMIERS, 2006, p. 12)

Por outro lado, se a formação do *habitus* é importante como um agente facilitador para a relação entre público e obra de arte, quais seriam as respostas para as importantes questões, a seguir, na formação dos canais que permitem as relações dessa mesma obra: a fruição de uma obra de arte só acontece diante da identificação dos códigos de sua construção? Ou o espectador formaria novos códigos para a obra a partir de sua bagagem cultural que permitiria sua fruição? Como são assimilados os valores que determinam o caráter artístico de um objeto

ou de uma imagem ou de um processo? Quais são, enfim, esses valores? Vamos lembrar das máscaras africanas que não foram concebidas como arte, mas como religiosidade. Elas foram “descobertas” por artistas europeus que desconheciam os códigos de suas produções e, mesmo assim, as máscaras tiveram importante destaque nas experiências estéticas do início do século XX. Quais seriam os critérios utilizados pelos artistas europeus que identificaram tais máscaras, então, como objetos estéticos? Seriam os mesmos utilizados para levar à categoria de arte uma ânfora grega construída para ser utilizada como recipiente utilitário? Devem haver outros caminhos para se abrir canais de comunicação com uma produção artística, além daqueles disponibilizados pela bagagem cultural do receptor.

Mesmo desconhecendo o contexto cultural das máscaras africanas, ou seja, o propósito para suas produções, os artistas europeus perceberam nelas objetos artísticos independentemente das atribuições para as quais foram concebidas. “Na arte acontecem *formas específicas de comunicação* (grifo do autor). A arte não é um campo neutro”. (SMIERS, 2006, p. 28). Essa seria a riqueza do campo artístico. Por ser um campo de batalhas simbólicas, ele permitiria várias possibilidades de olhares e conseqüentes significações. A legitimação de uma obra de arte poderia ser considerada como um campo de batalhas onde se encontrariam forças em tensão todo o tempo. Tensões que seriam ocasionadas por vários fatores, entre eles, o fato de a sociedade ser composta por diferentes setores culturais, o que não permite – para o bem da continuidade do debate – uma recepção homogênea.

O problema é que essas pessoas usam um único verbo: entender (grifo do autor). Entender significa reduzir uma obra à esfera inteligível. Eu nunca vi ninguém dizer: eu não consegui sentir (grifo do autor) essa obra. Como as pessoas têm medo de sentir, elas entendem (grifo do autor), reduzem sua relação ao ato inteligível e, por isso, esperam pelo socorro do suposto farol da opinião daqueles que sabem: historiadores, filósofos, críticos, artistas, curadores... (COCCHIARALE, 2007, p. 14)

Se as pessoas possuem medo de sentir as obras e precisam entendê-las, como Cocchiarele (2007) acredita, seria interessante recorrer às palavras de O’Doherty (2002) quando fala que foi, principalmente, no Modernismo que as questões próprias do campo da arte – matéria, espaço, cor, suporte – teriam sido as responsáveis pela especialização solicitada na relação entre obra de arte e espectador. O autor diz que “expulso do Éden do Ilusionismo, mantido afastado pela superfície literal do quadro, o espectador fica enredado nos vetores confusos que definem provisoriamente a sensibilidade modernista”

(O'DOHERTY, 2002, p. 35). Isto é, ao requisitar especialistas, a arte moderna busca se relacionar dentro de um círculo envolto pela especialização, deixando de fora as pessoas que não possuíssem esses códigos de reconhecimento ou os valores agregados pelo artista a sua produção. O'Doherty diz também que as galerias buscaram a limpeza que possibilitasse uma melhor ou mais pura fruição da obra exposta, não permitindo que nada pudesse interferir em sua relação com o espectador.

Segundo Bourriaud (2009a, p. 15), “esse esgotamento [do programa modernista] esvaziou o conteúdo dos critérios de julgamento estético que nos foram legados, mas continuamos a aplicá-los às práticas artísticas atuais.” Como consequência dessa situação de conflito, a dúvida que permearia a qualificação de um objeto ou processo como obra de arte originaria um mal-estar no observador com o qual ele não estaria acostumado. Um novo atributo para sua relação com a arte poderia lhe causar alguma espécie de rejeição porque ele esperaria encontrar obras as quais não lhe provocassem dúvidas. Acontece, então, de ele ter de lidar com o desconforto do instável e do desconhecido, ao invés do conforto do encontro com o já conhecido.

O cotidiano não poderia ser considerado como um tema de arte porque é trivial demais e não condiria com o extraordinário momento de criação – gênese da obra de arte. Se a vida fosse para ser representada, ela caberia em um museu histórico, por exemplo, com seus objetos, seus documentos, suas fotografias que contassem a história da sociedade. Sob essa perspectiva, uma obra de arte iria além disso: ela deveria ser interpretada como produção transcendental e ideológica.

No entanto, na arte contemporânea, o artista subverte esse pensamento e transforma objetos triviais do cotidiano em obras de arte por meio de “práticas de bricolagem e reciclagem do dado cultural, na invenção do cotidiano e na ordenação do tempo vivido” (BOURRIAUD, 2009a, p. 190). A ideologia que esperou-se alcançar com o Modernismo, em que as produções artísticas uníssonas deflagraram a evolução dos tempos, reverteu-se em produções artísticas cujas propostas despertaram novos modelos perceptivos, participativos e experimentais. Se a relação com o público é conflituosa, talvez seja porque ele espera, das produções contemporâneas, proposições indicativas de uma evolução histórica, e não a fragmentação isolada das propostas, em que não se consegue definir uma linha para o futuro. Contudo, a arte ainda carrega suas redes simbólica e ideológica que, de certo modo, dão uma forma para ela.

A articulação da arte contemporânea que, cada vez mais, é reflexão do seu próprio problema (poesia do fazer poesia, arte sobre a arte, obra de arte como poética de si própria) leva-nos a dar-nos conta do facto [sic] de, em muitos dos produtos estéticos modernos, o projeto operativo que exprimem, a ideia [sic] (grifo do autor) de um modo de formar que realizam em concreto, se tornar cada vez mais importante para a compreensão do objecto [sic] formado; (...). (ECO, 2006, p. 123-4)

### **3.3 A instituição cultural como forma de mediação para a arte**

Em sua tese de doutorado, Cazelli (2005) fez um estudo sobre o acesso de jovens a museus e centros culturais no Município do Rio de Janeiro. “Acessados via escola, foram escolhidos os jovens da oitava série do ensino fundamental, porque esta série corresponde ao fechamento de um ciclo” (CAZELLI; FRANCO, 2005, p. 6). Teriam sido pesquisadas 48 escolas – 25 municipais e 23 particulares –, 80 turmas, 2.298 alunos, 81 profissionais identificados com a organização da visita e 45 diretores das escolas. Como espaços culturais, além de museus e centros culturais, teriam sido considerados jardim botânico, reserva florestal, zoológico, planetário, teatro municipal, biblioteca nacional, entre outros.

Dentre os itens apurados, considerando-se o nível socioeconômico dentro da rede municipal e da rede privada de ensino, foi verificado que “dentro da rede municipal, o valor do nível socioeconômico alto é menor do que o valor do nível socioeconômico baixo da maioria das escolas da rede privada” (CAZELLI; FRANCO, 2005, p. 9). Os alunos têm acesso garantido aos museus tanto nas escolas de nível socioeconômico baixo como nas de nível socioeconômico alto dentro da rede municipal. Isso não ocorreria na rede privada, na qual, nas escolas de nível socioeconômico baixo, esse acesso era bem menor.

Foram analisados os recursos educacionais e culturais nas escolas. Percebe-se que as escolas municipais possuíam uma baixa densidade desses recursos, ao contrário das escolas privadas, em que a disponibilidade seria alta. Esses dados serviriam para fazer a relação entre o número de recursos educacionais e culturais que as escolas disponibilizariam com o número de museus visitados. Na rede municipal, essa relação seria nula. Em compensação, na rede particular, as escolas que tinham mais recursos visitaram um número maior de museus. Por outro lado, no que concerne às práticas culturais dos profissionais das escolas, elas eram abaixo da média nas escolas municipais, ao passo que, na maioria das escolas particulares, os profissionais possuíam uma alta prática cultural.

A seguir, a tabela apresenta a porcentagem dos alunos segundo o número de museus visitados ao longo da vida, por rede de ensino, retirada da pesquisa de Cazelli (2005):

**Tabela 1. Número de museus visitados ao longo da vida por rede de ensino (%).**

		REDE	
		PRIVADA	MUNICIPAL
número de museus visitados (qualquer temática restrito)	não visitou	15	31
	visitou 1	25	32
	visitou 2	22	20
	visitou 3	15	9
	visitou 4	12	5
	visitou 5	7	2
	visitou 6	3	1
	visitou 7	1	-
	visitou 8	-	-
TOTAL		100	100

Fonte: PUC-Rio – Pesquisa *Ciência, Cultura, Museus, Jovens e Escolas: quais as relações?*, 2004. In CAZELLI; FRANCO, 2005, p. 14.

A tabela acima não discrimina a temática do museu visitado, mas Cazelli e Franco (2005, p. 14) informam que os museus mais procurados foram os de ciência e tecnologia.

Para a variável número de museus visitados\_arte, os resultados encontrados indicam que 64% dos alunos da rede privada e 81% dos da rede municipal não foram a estes locais (número médio de museus visitados = 0,48 versus 0,21, respectivamente). No que diz respeito à variável número de museus visitados centros culturais, 70% dos alunos da rede privada e 88% dos da rede municipal não foram a estes locais (número médio de centros culturais visitados = 0,39 versus 0,14, respectivamente). (CAZELLI; FRANCO, 2005, p. 14)

De acordo com os dados levantados na pesquisa de Cazelli (2005), as instituições culturais voltadas para as exposições de arte foram as menos visitadas, o que pode indicar a importância do papel das ações educativas das instituições culturais voltadas para a formação dos professores, e não só dos alunos.

Ortiz (1996) acredita que, no contexto do mundo globalizado, teriam surgidos outros valores para a legitimação social diferentes dos valores garantidos pela tradição e pelas artes.



Já não são os valores “clássicos” que organizam a vida cultural, mas o que alguns autores chamam de “cultura das saídas”. A arte de viver não toma mais como referência a “alta cultura”, mas os tipos de “saídas” realizadas pelos indivíduos. A oposição “cultura erudita” versus “cultura popular” é substituída por outra: “os que saem muito” versus “os que permanecem em casa”. (...) A mobilidade, característica da vida moderna, torna-se sinal de distinção. (ORTIZ, 1996, p. 211)

Considerando-se os resultados da pesquisa de Cazelli (2005), as instituições culturais de arte não são as que possuem o maior apelo para as saídas das escolas. Como as escolas representam um papel importante na formação do capital cultural das pessoas por reproduzirem os sistemas e valores sociais, forma-se uma disputa de forças desiguais quanto à formação da preferência cultural dos alunos.

Sofrendo críticas que nem sempre são boas, as instituições culturais estariam lançando mão da espetacularização de suas exposições, com o objetivo de atrair um maior número de público para suas exposições. Para isso, vários recursos seriam utilizados, desde propaganda de massa até valores artísticos já consagrados e, por isso, com forte apelo publicitário.

Os museus foram transformados em pólo cultural de massa e, como tal, em local de performances e mise-en-scènes espetaculares. (CASTILLO, 2008, p. 243)

Para penetrar e permanecer no rol das instituições culturais de massa, os museus de arte estariam apelando para novas formas de exposições e de curadorias, além de outras ações mediadoras. Essas ações – grande parte dentro dos setores educativos – teriam a função de tornar agradável a visita do público enquanto ele entra em contato com as obras. As oficinas que, às vezes, são oferecidas proporcionariam algum conhecimento sobre determinada técnica ou determinado assunto, gerando a sensação do reconhecimento necessário para se entender a exposição.

Visando sofisticar a mise-en-scène expositiva, tornando-a mais sedutora para o público visitante, tem-se recorrido a uma quantidade de recursos informativos, muito semelhantes aos da propaganda. (...) Além desses, walkmans, monitores e roteiros impressos são introduzidos no contexto das exposições, como meio de agilizar e facilitar a experiência dos espectadores, impondo-lhes, no entanto, ritmo e disciplina. (CASTILLO, 2008, p. 247)

Todos os recursos utilizados para conquistar o público são ações mediadoras entre as obras expostas e o espectador. É o projeto da exposição que determina que aquelas obras e aqueles artistas, de algum modo, deveriam pertencer a nossa formação cultural. O público comparece e experimenta um espetáculo que, sem o qual, não conseguiria se incluir nas rodas de conversas. Sem contar que o fato de ter estado presente ao evento confere ao visitante o certificado de um receptor cultural atualizado (ORTIZ, 1996).

Partindo do princípio de que a cultura poderia ser uma importante aliada em diversos setores da economia, aparece a investida na profissionalização da produção cultural, com o surgimento de vários cursos técnicos e superiores na área, atingindo também a grande preocupação com a formação de público para as produções artísticas. Como resultado, houve um aumento rápido e bem expressivo de setores educativos ou similares em instituições culturais, dando até a sensação de que arte/educação estaria “entrando na moda” e que seria um dever de toda a instituição cultural participar desse modismo. Excetuando-se as galerias comerciais, qualquer espaço expositivo, mesmo que seja pequeno, pensa o projeto de suas exposições com inúmeras formas de mediação, além de, em muitos casos, possuir no conjunto de suas atividades um projeto educativo para ativar as mediações já oportunizadas.

Haveria o entendimento de que, na cultura do consumo e do uso, a condição da obra de arte teria de ser modificada para atender às demandas das sociedades. Se o espectador foi entendido como um receptor de arte, diante das produções contemporâneas, ele se encontra também como protagonista em sua relação com a obra.

Passando a gerar comportamentos e potenciais reutilizações, a arte contradiz a cultura ‘passiva’ ao opor mercadorias e consumidores e ao ativar (grifo do autor) as formas dentro das quais se desenrola nossa vida cotidiana, sob as quais os objetos culturais se apresentam à nossa apreciação. (BOURRIAUD, 2009b, p. 17)

Este trabalho parte da premissa de que a obra de arte começa a ser mediada a partir do momento em que a instituição planeja sua ação expositiva. O modo como a curadoria articula e planeja uma exposição, selecionando os artistas e as obras de arte, já seria uma forma de mediar o resultado de seu projeto com o público que o visitar. As obras de arte, a partir de sua seleção, já determinam uma postura do que deve ser visto e fruído, e segundo a perspectiva de sua curadoria. Outros modos seriam o projeto museográfico, os fôlderes, os catálogos, os textos plotados, as legendas das obras e todos os recursos publicitários, além dos projetos pedagógicos a serem concebidos como reforço de toda essa mediação. Até mesmo a

disposição espacial da exposição é concebida para atingir o público de determinada forma. A arquitetura do prédio onde se localiza a instituição também interfere na percepção das obras. O público, quando visita a exposição, tem uma relação com as obras mediada por inúmeros fatores alheios à própria obra de arte, além de esses fatores terem sido criados por profissionais especializados em buscar determinadas reações no espectador. Nada é puro ao ser construído e designado por alguém. As matrizes culturais dos profissionais que elaboram os projetos estão presentes em seus resultados e deseja-se que o outro se identifique com elas.

Os projetos pedagógicos das exposições irão atingir pessoas de várias tendências culturais e valores simbólicos distintos. Conforme Canclini (2008, p. 150), essas pessoas pertencem “a estratos econômicos e educativos diversos, com hábitos de consumo cultural e disponibilidades diferentes para relacionar-se com os bens oferecidos no mercado”. A recepção da obra de arte contempla uma grande diversidade de percepções baseadas em tradições cultas, populares e de massa. “Essa heterogeneidade se acentua nas sociedades latino-americanas pela convivência de temporalidades históricas distintas” (CANCLINI, 2008, p. 150). Isto é, a relação entre obra de arte e público é formada por uma gama de canais alimentados pelos vários setores econômicos e educativos, além de ser mediada por diferentes hábitos de consumo cultural.

Ao ser elaborado, o projeto pedagógico da exposição não deve vislumbrar um público-alvo como se ele fosse uma massa homogênea, e não constituído por indivíduos com diversas bagagens culturais – o que representaria respostas diferentes aos discursos e às percepções ali experimentadas. Como solucionar essa questão? Como lidar, durante os projetos educativos, com a diversidade de ideias e valores que se apresentam durante as mediações?

É passível de acontecer uma tendência a se padronizar – ou, melhor dizendo, formatar, na tentativa de dar uma forma – as percepções de acordo com o discurso ali apresentado. Se as mediações ocasionarem direcionamentos nas exposições e forem baseadas em discursos tendenciosos, os setores educativos poderão estar oferecendo exatamente à sociedade o produto de que o mercado de arte necessita: consumidores para suas produções e nada mais. A formação de plateias tenderia a responder ao que o mercado quer ouvir, como também as produções tenderiam a seguir as exigências do mercado para poderem atuar no circuito.

No entanto, deve ser reconhecida a dificuldade desse trabalho porque, para se atingir um padrão de qualidade excelente, as mediações teriam de ser específicas para cada um dos espectadores. Coisa muito difícil de se fazer, como a própria educação formal não o faz também com seus alunos. Sem dúvida, é inevitável a escolha de um caminho a seguir,

elegendo-se formas de relação entre público e obras. Corre-se esse risco, mas se deve enfrentá-lo com a consciência de que se está em um “campo de batalha simbólica”, apropriando as palavras de Smiers (2006). Batalha porque a curadoria elegeu certas obras em detrimento de outras, houve uma seleção baseada, consciente ou inconscientemente, em critérios pessoais, e o projeto educativo irá confirmar essa seleção ao repassar para o público, indiretamente, esses critérios mediados em suas palavras durante a emissão de seus discursos diante das obras.

O fato de se permanecer consciente desse envolvimento, durante a elaboração dos projetos envolvidos nas exposições, já oferece uma certa garantia de responsabilidade e de um trabalho comprometido com a sociedade em seus diversos aspectos. Como Certeau (2005) diz tão bem, discute-se a cultura sob o ponto de vista de quem fala e do lugar onde se está discursando sobre ela. Faz-se necessária a elucidação desses locais de enunciação, como Bhabha (2005) alerta, no sentido de revelar as fontes em que se baseiam os processos de mediação do material exposto.

Antes de serem delimitados públicos-alvo, estratégias didáticas, selecionados profissionais e escolhido um discurso de ação, é imprescindível que o projeto educativo esteja consciente de que atua na passagem de dois patamares: quem discursa e quem ouve.

As palavras flutuam, vagas, quando não estão destinadas a ouvidos definidos. É o caso de muitos textos ou de declarações sobre a cultura em geral. Parece-me que uma análise ou um discurso instala-se no “não-lugar” da utopia quando não delimita seus destinatários e, por isso mesmo, sua própria condição. (CERTEAU, 2005, p. 224)

Smiers (2006, p. 31) diz que “faz sentido vincular analiticamente as *formas* (grifo do autor) específicas de comunicação representadas pela arte com a cultura que a envolve”. Cada cultura possui seus valores próprios que designam as posições de seus saberes e fazeres, também estéticos, vinculados a seu contexto histórico e social. As ações de mediação praticadas pelas instituições culturais se deparam com formas de relação com as obras de arte baseadas nos vários aspectos culturais que essas formas atingem quando são ativadas. A partir do conceito de *habitus*, desenvolvido por Bourdieu (2003), seria possível pensar que a recepção artística do nível crítico pode se estabelecer a partir de um processo de familiarização constituído de modo lento e gradativo. Não se deve – nem se deseja – esperar uma milagrosa fórmula que faça com que todos os envolvidos pelos agentes mediadores

aceitem o que estão vendo e ouvindo sem rejeição ou questionamentos. A recepção crítica é uma recepção ativa. Os canais de comunicação entre obra e espectador estão dispostos por meio do contato ou da convivência com as expressões artísticas e são sujeitos ao meio sociocultural no qual ele se insere.

Na medida em que as aspirações são sempre avaliadas de acordo com as possibilidades objetivas, o acesso à cultura erudita, assim como a ambição de ter acesso a ela, não pode ser o produto milagroso de uma conversão cultural, mas, no estado atual, pressupõe uma mudança de condição econômica e social. (BOURDIEU; DARBEL, 2003, p. 33)

### **3.4 A mediação da forma na arte contemporânea: qualidade e conteúdo**

Literalmente, a relação estabelecida entre o vento e o moinho diria respeito à capacidade humana de tirar proveito de forças ou elementos naturais por meio de um ardil, pela criação de formas que os pusessem a funcionar sob designios humanos. (Naves, 2007)

Em 1893, Hildebrand (1988) considerava o problema da forma como inerente à arte. O problema residiria na representação da forma com relação a sua impressão visual. A unidade dessa relação determinaria o sucesso da obra de arte. Como tal, a verdadeira obra de arte seria aquela que conseguisse a forma real do objeto. Para o autor, a arte disfarçaria o domínio abstrato da representação, fazendo com que o espectador acreditasse estar vendo uma parte da natureza, ou melhor, que aquilo que ele veria seria a natureza. O artista faria uma abstração da natureza criando leis que melhorariam seu aspecto natural de tal maneira que a imagem criada, ao ser observada, teria a força de definir novos limites e novas relações espaciais no olhar do espectador. Com esse fim, a forma teria um papel primordial como fator mais elementar na representação artística. A representação da forma e do espaço deveria ser a mais legível possível a fim de garantir a perfeita percepção visual e de reconhecimento no espectador.

Deste modo, determinadas formas se convierten en expresión de procesos interiores aunque no se las imagine en movimiento, pues recuerdan a formas en movimiento. En virtud de esa trasposición, el artista logra fijar y configurar formas-tipo que expresan algo determinado y

suscitan sensaciones corporales y anímicas concretas en el espectador. (HILDEBRAND, 1988, p. 82)<sup>11</sup>

Clement Greenberg (FERREIRA; COTRIM, 2001, p. 102), em seu texto *Pintura Modernista*, de 1960, fala sobre a arte ter se especializado e constituído, com isso, seus especialistas. A arte, a partir do Modernismo, teria gerado suas áreas de competência “mediante suas próprias operações e obras”, o que a tornaria mais consciente de suas questões internas e de seus limites, sem a influência de fatores externos sobre seu modo de operação. Se antes as limitações do campo da arte eram consideradas problemas, nesse momento, “passaram a ser vistas como fatores positivos”.

A planaridade na pintura seria um fator de estranhamento. O não reconhecimento imediato levaria ao distanciamento entre o espectador e a obra. Isto é, as normas definidas na pintura modernista não teriam sido atualizadas no espectador. Essa atualização implicaria um novo olhar, tendo em vista que a ilusão escultural teria dado lugar a um tipo de ilusão que permitiria apenas um deslocamento do olhar, “o movimento literal e virtual dos olhos” (FERREIRA; COTRIM, 2001, p. 106). Tarefa, então, atribuída ao crítico: revelar o conteúdo e a disposição da obra em seus próprios moldes. Nesse aspecto, no que tange às tarefas de mediação entre público e obra, esse papel estaria ocupado, segundo Greenberg, por esse crítico.

Por outro lado, no texto *Queixas de um crítico de arte*, de 1967 (FERREIRA; COTRIM, 2001, p. 117), Greenberg acredita que os juízos estéticos seriam dados e contidos na experiência imediata da arte – “coincidem com ela”. Para ele, o juízo estético seria involuntário e, dessa forma, o espectador não decidiria gostar ou não da obra. Como não haveria regras nem padrões para o juízo estético, ele se daria de modo subliminar. Ao relacionar qualidade da obra a conteúdo, o autor entende que a “qualidade é conteúdo” e estaria relacionada ao efeito que essa obra produziria – “a denotação mais direta de efeito é ‘qualidade’”.

Conforme o dicionário de Filosofia (LEGRAND, 2002), por qualidade entende-se o conjunto de características substanciais que expressam as condições de natureza e os traços específicos de uma coisa. A Filosofia entende dois modos distintos na qualidade das coisas, que seriam as qualidades primárias e as qualidades secundárias dos objetos. As qualidades

---

<sup>11</sup> O trecho correspondente na tradução é: Desse modo, certas formas tornam-se uma expressão de processos internos, apesar de não percebê-las em movimento, elas nos lembram as formas do movimento. Em virtude dessa transposição, o artista é capaz de definir e estabelecer formas-tipo que expressam algo determinado e suscitam sensações corporais e mentais no espectador.

primárias seriam aquelas que permanecem, de modo intrínseco, nos objetos independentemente do sujeito que os observa. Por outro lado, as qualidades secundárias ocorreriam no processo perceptivo dos objetos e estariam condicionadas ao observador e à maneira como esses objetos são observados. Por isso, alguns filósofos as denominariam de qualidades subjetivas.

Semanticamente, a palavra qualidade (HOUAISS, 2007) assume vários significados que, no fundo, fazem até com que compreendamos melhor seu valor filosófico quanto às qualidades primárias de um objeto. A qualidade seria uma condição natural de uma coisa ou pessoa que a tornasse diferente de outras coisas ou de outras pessoas, remetendo à ideia de uma característica específica ou de um atributo, modo de ser e existir.

Ao considerarmos as palavras de Greenberg (FERREIRA; COTRIM, 2001), em 1960, quando ele se referia à nova condição pleiteada pela pintura modernista, ele acreditava que o espectador deveria ser atualizado sobre seu modo de ver para poder reconhecê-la como pintura. Entretanto, em 1967, para Greenberg (FERREIRA; COTRIM, 2001), a relação entre obra e sujeito estaria condicionada ao efeito que a obra produzisse no espectador, ou seja, à impressão ou eficácia – significações da palavra efeito – estimulada durante o ato perceptivo.

Voltando a Houaiss (2007), para a palavra efeito, que deriva do latim *effectu* – efeito, sucesso –, o seu significado leva ao resultado (causa) produzido por uma ação ou um agente, o que pode ser entendido também como uma consequência, uma finalidade ou até uma impressão ou eficácia, tendo em vista que sua origem em latim remete seu significado ao sucesso. Indo, então, até a origem latina da palavra efeito, a obra de arte teria sucesso se o observador se sentisse levado por ela a perceber suas qualidades, ou seja, suas atribuições intrínsecas de objeto enquanto obra de arte.

Remetendo-se à distinção entre qualidades primárias e secundárias abordadas anteriormente, o observador também teria de estar preparado para perceber a obra de arte como tal. De qualquer maneira, há uma relação mediada pelos padrões da recepção porque, sem eles, o observador não teria condições de assimilar a qualidade da obra enquanto conteúdo e ter a sensação de seu efeito sobre ele. Sob a mesma orientação, o juízo estético, para se dar de forma imediata, teria a necessidade de uma pré-disposição baseada em referências internas perceptivas do observador. Caso contrário, ele não conseguiria identificar o objeto com a qualidade de uma obra de arte e, por conseguinte, não se estabeleceria esse juízo, muito menos a resposta positiva ou negativa de gosto.

Se pensarmos, então, na qualidade secundária como atributo da obra de arte, Greenberg (FERREIRA; COTRIM, 2001) teria razão de reclamar a atualização do espectador para a nova “visualidade” suscitada pela pintura modernista. Para a percepção da obra se dar nas condições pretendidas por ele, o espectador deveria possuir algum caminho já estabelecido em sua bagagem cultural que possibilitasse sua relação com a obra de arte.

Bourriaud (2009b) é mais objetivo quando fala sobre a qualidade de uma obra que estaria sujeita a sua trajetória na paisagem cultural. A obra de arte, durante sua trajetória, seria o resultado do encadeamento entre formas, signos e imagens encontradas. De uma maneira distante e respeitando-se a época das discussões, Bourriaud (2009b) corrobora com o termo de qualidade dito por Greenberg (FERREIRA; COTRIM, 2001) se tal termo for relacionado às qualidades subjetivas. O espectador teria de estar alinhado à trajetória da obra para poder sentir o efeito que tal obra produziria em sua relação com ele.

A reclamação de Greenberg (FERREIRA; COTRIM, 2001) quanto à distância que o Modernismo introduziu na relação entre obra e espectador é ratificada por O’Doherty (2002). Este autor é enfático ao dizer que o Modernismo não só procurou por uma especialização exacerbada como também transformou as galerias de arte em “cubos brancos” como um método de assepsia para que as obras de arte, quando expostas, não sofressem nenhum tipo de contaminação do ambiente e de outras circunstâncias.

A hostilidade com o público é uma das principais diretrizes do modernismo, e os artistas podem ser classificados conforme seu engenho, estilo e profundidade. (...) Essa hostilidade está longe de ser insignificante e comodista – embora tenha sido ambas as coisas. Pois por meio dela trava-se um conflito ideológico de valores – da arte, dos modos de vida que a rodeiam, da matriz social em que ambos se inserem. (O’DOHERTY, 2002, p. 1)

Se pode haver um entendimento de que a forma seria a condição para que fosse criada uma relação entre a obra de arte e o espectador, quais seriam, a partir do Modernismo, as novas formas de percepção da obra? Qual ou quais formas o espectador procuraria na obra de arte para que ele conseguisse se relacionar com ela? Se Hildebrand (1988), no final do século XIX, falava na condição de a pintura ser verdadeira se reproduzisse a natureza de tal forma que o espectador não tivesse dúvidas do que estaria vendo, diante de uma pintura modernista, quais seriam os parâmetros para esse espectador ter essa mesma condição: a falta de dúvidas? Ao iniciar o prefácio de seu livro, Archer (2001, p. IX) escreve que “a arte dos dias atuais” poderia deixar o público desconcertado porque não haveria apenas um estilo, uma forma ou



uma prática em que a produção artística pudesse se ancorar. Muitas vezes, o próprio objeto artístico seria questionado ou não apareceria de imediato – geração de dúvidas. Quanto mais o olhássemos, mais sentiríamos desconforto ou insegurança em qualificar esse objeto como “arte, pelo menos de um ponto de vista tradicional” – geração de mais dúvidas. Ao mesmo tempo, seria difícil reconhecer um material ou suporte que fosse próprio da arte visto que o artista pode utilizar “tinta, metal, pedra, mas também ar, luz, som, palavras, pessoas, comida e muitas outras coisas” – outras dúvidas.

A dificuldade de visualizar de imediato uma forma reconhecível pode se apresentar como um fator importante para a relação arte-sujeito ter se tornado mais complexa. Até o momento em que o artista começa a modificar as características visuais da forma no espaço pictórico ou até a própria negação da forma na contemporaneidade, o espectador estaria acostumado a ver e perceber, mesmo que não fosse plenamente de imediato, uma forma que ele ainda conseguia associar a algum padrão de seu repertório visual. Agora outros fatores estariam presentes na relação entre obra e espectador, exigindo deste outras sensações, outros sentimentos, bem como outras atuações no estabelecimento de seus canais perceptivos.

A dispersão formal reivindicada pelos contemporâneos – em boa medida justificada como uma oposição ao que seria o formalismo moderno – tem colocado importantes setores da arte num beco sem saída. (NAVES, 1996, p. 19-20)

As artes visuais contemporâneas, para Naves (1996, p. 17-8), teriam dificuldades em estabelecer uma ligação mais forte com a situação sociopolítica na qual estariam contextualizadas. O frágil envolvimento sociopolítico levaria a produção contemporânea a tratar esses temas de maneira superficial, o que poderia remeter ao espectador um tom de engajamento, mas sem a devida profundidade. Para o autor, buscando uma posição politizada, “muitos trabalhos contemporâneos se esforçam para mostrar-se enquanto formas abertas, simples sugestões que adquiririam maior definição somente com a participação do público” .

Se o trabalho de arte reproduzir a forma tradicional de se agir sobre o mundo – um sujeito que conforma o objeto –, dificilmente superará essas limitações por uma temática combativa. E não há como prescindir de uma aguda noção de forma e de experiência se quisermos manter a pertinência das artes, a menos que se reitere a posição de exterioridade a que somos induzidos a nos relacionar com a realidade atual. (NAVES, 1996, p. 19)

Robert Kudielka (1998) entende que a forma se cria na tensão entre o artifício utilizado pelo artista e a artificialidade que a obra pode atingir. A forma não seria apenas uma relação de figura e fundo, e muito menos áreas limitadas por contornos. Mesmo ao olhar a natureza, a abstração já estaria presente no instante em que o artista constituísse, em sua tela, a figura captada da natureza por seu olhar. A forma estaria sobre a superfície de uma tela a partir do momento em que sobre ela se aplicasse uma marca. A presença dessa marca já remeteria o espaço pictórico a sua própria condição de forma, não por definir limites, mas por se caracterizar como presença, uma presença pictórica. O autor defende que a forma não seja apenas percebida como um conjunto de regras de composição ou elementos formais.

Com Bois (1996), chega-se a uma forma estrutural que busca se diferenciar da forma greenberguiana no que diz respeito ao caráter de enunciação da obra: forma e conteúdo seriam partes inseparáveis. Bois (1996) amplia essa acepção: a produção e a inserção da obra estariam conformadas às instituições e ao sistema de arte. Ao mesmo tempo, ao discutir o informal, esse autor busca dentro da forma sua informalidade quando entende a arte como um processo no qual se estabelecem as próprias condições da arte. Por ser um processo, não há fixações de formas e, nos espaços de flutuações dessas formas, apareceriam os informes.

Ao se reportar ao gesto que estaria fortemente presente na *action painting*, Eco (1986) fala da intencionalidade desse gesto<sup>12</sup>. Seria com ele que o pintor determinaria as posições das marcas da tinta em sua tela. “E um gesto é um plano com direção espacial e temporal, de que o signo pictórico é o relatório.” (ECO, 1986, p.174). Gesto após gesto, haveria a “intenção comunicativa” nas marcas ali fixadas, levando o espectador a percorrer todo o campo de direções estabelecidas pelo desejo do artista. O conjunto organizado, segundo a intencionalidade do artista, desses signos produzidos pelos gestos seria a base da relação comunicativa que se realizaria a partir de uma forma dada, como em qualquer ato de informação. Portanto, segundo Eco (1986, p.174), o Informal se referiria “à negação das formas clássicas em direção unívoca, não abandono da forma como condição básica para a comunicação.”

O exemplo do Informal, como o de toda obra aberta, nos levará portanto não a decretar a morte da forma, e sim uma mais articulada noção do conceito de forma, *a forma como campo de possibilidades* (grifo do autor). (ECO, 1986, p.174)

---

<sup>12</sup> Eco, nesse trecho de seu livro, argumenta sobre a comunicação existente na *action painting* a partir de sua característica informal. Dando como exemplo as pinturas de Pollock, ele fala dos gestos como signos anunciados por causa da disposição espacial e temporal constituidora do gesto. Esses signos seriam os responsáveis pelas relações formais que desencadeariam a intenção comunicativa da obra. A informação presente na comunicação depende de uma organização formal para ser recebida.

Lembrando o que foi dito por Naves (1996) quanto às artes visuais possuírem uma das menores penetrações públicas, o que poderia ser uma explicação para esse fato seriam os materiais e suportes utilizados e a própria desconfiança do objeto ser considerado obra de arte. Seria gerada, então, uma má expectativa no espectador a respeito daquilo que ele estaria encontrando. Esse autor fala também que a história das artes visuais brasileira é frágil e desconhecida por grande parte da sociedade, e que ficaria restrita a um pequeno círculo de especialistas que possuem como uma de suas funções a organização do sistema de arte.

Naves (1996) acredita que uma timidez formal na produção artística brasileira teria provocado a perda de sua força. O que não teria ocorrido com a produção internacional que, ao contrário, ao abandonar o ilusionismo, teria fortalecido seus elementos formais com grande intensidade, tornando sua presença mais marcante. Mesmo que o espectador não conhecesse seu contexto, a força da presença da forma seria determinante para sua relação com a obra.

Ao mesmo tempo em que a timidez formal caracterizaria algumas produções brasileiras, Naves (1996) associaria tal timidez à forma como nossa sociedade se conduziria como resposta à história que tivera. Em outras palavras, a arte não conseguiria impor seus novos limites formais com a devida força porque não se encontraria fortalecida em razão das ambiguidades e dos paradoxos que permeariam o cotidiano brasileiro e fariam tão complexo o modo como o brasileiro vive e apreende o mundo. O brasileiro estaria com um pé lá e outro cá, mas nunca com os dois pés fincados em um único território que quisesse explorar. Essa dubiedade, característica da sociedade brasileira, contribuiria para o aparecimento da fragilidade ou carência de vigor na obra, não deixando com que ela também fincasse sua presença diante do espectador, tornando instável uma relação que já começaria mediada por todas essas circunstâncias.

Arnheim (1980) relacionou a construção e a percepção da forma a modelos estabelecidos culturalmente. Segundo ele, a visão do artista, imbuída de sua inserção cultural, faria, na realidade, uma interpretação visual ao reproduzir uma imagem. A pessoa, quando visse o mundo, possuiria esquemas já estabelecidos e construídos durante sua vivência. Ela conseguiria perceber o mundo a partir desses esquemas ou formando outros, no caso de informações visuais não relacionadas aos pré-existentes. Essa seria uma maneira de se organizar e de se selecionar a percepção diante das infinitas experiências a que se está exposto cotidianamente.

A forma é determinada não apenas pelas propriedades físicas do material, mas também pelo estilo de representação de uma cultura ou de um artista individual. (ARNHEIM, 1980, p. 130)

A arte contemporânea, ao negar a forma – ou, inversamente, apontando o informe –, gera um crivo que desestabiliza sua relação com o público. Essa negação encobre outros modos com os quais sua produção formaliza suas próprias questões. Ampliando-se a percepção sobre o que pode ser considerado forma, escapa-se dos limites que contornam os espaços contidos nos arquivos de imagens de cada um. Para a forma, vai-se além da visualidade e se penetra na operacionalidade da obra de arte já formatada pela contemporaneidade. Ao negar o formalismo, a arte contemporânea se prende à forma de sua presença. A negação pressupõe a existência de algo.

Se pensarmos em Bourriaud (2009a, p. 26) quando nos diz que a estética relacional é uma “teoria da forma”, tendo em vista que não se constitui como uma teoria da arte, “que suporia o enunciado de uma origem e de um destino”, torna-se necessário buscar outros parâmetros que façam a palavra forma mais abrangente do que ao se referir apenas a um espaço contido por limites que o definam. Se a forma for considerada como uma unidade que se mostra viva e visível, com conceitos estruturantes e aglutinantes, a obra de arte, seja ela como for exposta ao público, permanece estruturada por sua poética e pelos valores que a mantêm unida em torno de seu objetivo, dando forma ao que quer oferecer a seu receptor. Os limites, ou melhor, as fronteiras da forma dessa obra são intercambiáveis tanto pelo formato que o artista quis propor para sua presença como pelo modo com que ela foi recebida por seu espectador.

Assim, a obra de arte pode consistir num dispositivo formal que gera relações entre pessoas, ou nascer de um processo social – fenômeno que apresentei com o nome de estética relacional – cuja característica determinante é considerar o intercâmbio humano como objeto estético em si. (BOURRIAUD, 2009b, p. 33)

Baudrillard (1997, p. 75), quando se refere às imagens contemporâneas como “imagens em que não há nada para ver, imagens sem rastros, sem sombra, sem consequências”, ele diz que o fascínio dessas imagens estaria na desaparecimento de alguma coisa que se saberia estar presente em suas existências. O mesmo se daria em uma pintura monocromática que representaria a ausência da forma, mas que saberíamos que ela estaria sustentando a presença daquela pintura. A ausência se relacionaria sempre à presença de

alguma coisa, levando-se à afirmação de que a forma, de algum modo, também participaria de uma pintura monocromática.

Por essa razão é que a arte, não sendo sutilmente senão uma ideia, pôs-se a trabalhar em cima de ideias. O porta-garrafas de Duchamp é uma ideia, a lata de Campbell de Warhol é uma ideia, Yves Klein vendendo ar por um cheque em branco numa galeria é uma ideia. Tudo isso são ideias, signos, alusões, conceitos. Não significam mais nada absolutamente, mas ainda assim significam. O que nós chamamos de arte hoje em dia parece portar o testemunho de um vazio irremediável. A arte está travestida pela ideia, a ideia está travestida pela arte. Trata-se de uma forma, nossa forma de transexualidade, de travesti estendida a todo o domínio da arte e da cultura. Transexual a seu modo é a arte atravessada pela ideia, atravessada pelos signos vazios da arte, e particularmente pelos signos de seu desaparecimento. (BAUDRILLARD, 1997, p. 100)

Acompanhando o pensamento de Baudrillard (1997, p. 104), a forma não deixa de existir pelo fato de sua negação. Quando pensa-se em ir além da forma ou em negá-la mesmo, seria uma outra forma de se colocar as ideias, de se confrontar com as questões que estão envolvidas na produção de uma obra. As experiências para se chegar a “não forma”, na verdade, seriam encadeamentos de transformação dessa forma não para alcançar sua nulidade, mas sua ausência. “A estética constitui uma espécie de sublimação, de domínio da forma de ilusão radical do mundo, de outro modo nos aniquilaria.”

Reafirmando suas palavras, Baudrillard (1997, p. 139) cita o fato de ele fotografar usando a “linguagem como forma e não como verdade”. Ao expor suas fotografias, não lhe interessa seu valor estético – mesmo que elas sejam observadas por esse ângulo –, tendo em vista que as fotografias se transformaram em objetos de cultura por estarem dentro de uma galeria. Isso reforça sua ideia de que o que poderia anular os valores impostos na obra de arte, inclusive o valor estético, seria a forma de sua linguagem. É disso que ele fala em “há mil formas de exprimir a mesma ideia, mas se não se encontrar o encaixe ideal entre uma forma e uma ideia, não se tem nada.”

É fato que, ao se ouvir ou ao se falar a palavra forma, o que vem à mente é o sentido da palavra que nos remete a um espaço circunscrito a determinados limites, sejam eles quais forem: linhas, massas de cor, marcas gráficas. Esquece-se de outras maneiras as quais se pode utilizar a forma, significando mesmo o modo como algo se apresenta. A palavra forma remete à forma concreta e delimitada que se torna visível na obra de arte. No entanto, esse fazer-se visível já se configura como uma forma porque junta em torno de um núcleo variados fragmentos, visíveis ou não, que torna a obra de arte perceptível. Trata-se de se buscar relacionar a percepção de um todo com um modo, uma maneira, uma forma de comunicação.

Não existem formas na natureza, no estado selvagem, porque é nosso olhar que as cria, recortando-as na espessura do visível. As formas desenvolvem-se (grifo do autor) umas a partir das outras. O que ontem seria considerado informa ou “informal” já não o é mais. Quando a discussão estética evolui, o estatuto da forma evolui com ela e através dela. (BOURRIAUD, 2009, p. 30)

Tal entendimento limitado da forma talvez tenha criado um fosso entre a obra de arte e o público porque este buscaria ainda a forma contida em uma análise formalista, e não a que também estivesse ligada ao fazer, à técnica e a uma apresentação de uma poética artística. Relacionar-se com a arte de outros modos mais reflexivos e ativos assusta porque espera-se uma forma conhecida ou, pelo menos, mais fácil de ser percebida. A percepção ativa envolve outros canais que não estariam ainda conectados com as novas formas de comunicação da arte contemporânea. Às vezes, torna-se difícil de se lembrar que a forma é uma unidade, uma estrutura tal como se apresenta a obra de arte a nossa presença. “A forma é uma dinâmica que se inscreve no tempo e/ou no espaço.” (BOURRIAUD, 2009, p. 33).

Afirmando sua proposição quando se refere à forma, Bourriaud (2009b, p. 13) destaca que, como a novidade não seria mais significativa para a produção de arte contemporânea como era necessária na ideologia modernista, os artistas teriam de elaborar sentidos e produzir singularidades em uma massa caótica de imagens e objetos do cotidiano. Não seria do interesse dos artistas a superação das produções estocadas nos museus ou a reinvenção de estilos que alimentassem a história da arte. Sendo assim, “os artistas atuais não compõem, mas *programam* formas (grifo do autor)” a partir “de produtos à venda, de formas pré-existentes”, concebendo o campo artístico “como uma loja cheia de ferramentas para usar, estoques de dados para manipular, reordenar e lançar”.

A partir do momento em que a obra é concebida e colocada em um espaço que permita a presença do outro, já está criado um campo relacional. A obra comunica por meio – pela forma – de sua presença. Ela é forma comunicante. A obra comunica justamente por sua condição de ser expressão artística e ocupar um espaço de diálogo com o lugar onde se encontra. Ao se penetrar nesse espaço, participa-se da vibração gerada pela comunicação da obra. Para se captar essa vibração, deve-se estar conectado a ela de alguma forma. Essa forma deverá surgir a partir da condição de se perceber os códigos ali comunicados, ou seja, a unidade que organiza a obra de arte. Em outras palavras, reforça-se aqui, o que foi dito anteriormente sobre o entendimento do informal para Eco (1986).

De certo modo, a relação entre obra e público foi abalada pela perda de certos referenciais e, entre eles, estaria a forma entendida na concepção modernista. No entanto, dentro do caráter processual da arte contemporânea, o diálogo da obra com o público

confirma esse processo, reafirmando a forma em sua relação com o espectador. A relação entre obra de arte e público fortalece-se quando é sentido algum tipo de presença da forma. Essa presença pode ser constituída pelas inserções históricas tanto da obra como do observador, como pelas várias formas com que as obras de arte são mediadas em sua exposição – museografia, curadoria, textos, ações educativas.

Em nossa vida cotidiana, convivemos com ficções, representações e formas que alimentam um imaginário coletivo cujos conteúdos são ditados pelo poder. A arte apresenta-nos contra-imagens. Diante dessa abstração econômica que desrealiza a vida cotidiana, arma absoluta do poder tecnomercantil, os artistas reativam as formas, habitando-as, pirateando as propriedades privadas e os copyrights, as marcas e os produtos, as formas museificadas e as assinaturas de autor. (BOURRIAUD, 2009b, p. 110)

Tendo em vista que as formas ainda permanecem nas produções artísticas, mostrando-se readaptadas às situações do cotidiano, transmutadas em suas visibilidades e aguçadas pelas circunstâncias em que se inscrevem as obras de arte, a relação da obra com público é capaz de se fortalecer ou de ampliar suas possibilidades pelo reconhecimento dessas novas formas de apresentação da obra. O distanciamento do público com a arte, causado pelas inúmeras rupturas de formas e sentidos ocasionadas pelas experimentações e pelos processos artísticos, deve ser trabalhado no sentido de seu encurtamento por meio desse reconhecimento. Justamente os fatores responsáveis pela distância na relação da arte com o público podem se transformar em eficazes ferramentas utilizadas nos processos de mediação com a produções contemporâneas. O que já pode ser percebido em muitas instituições culturais.

## **4 A BIENAL DO MERCOSUL: BUSCAS E APROXIMAÇÕES DE UMA PEDAGOGIA PARA A ARTE**

É preciso, pois, examinar esses instrumentos de dominação e, em seguida, libertar cada um dos componentes do sistema da arte – a obra, o público, a crítica, o ensino, o museu, o próprio mercado nacional – para que, novamente juntos, possam servir como instrumento de aprofundamento de nossa realidade sócio-cultural e política. Só mediante um questionamento radical de cada um dos componentes do sistema da arte e da maneira como se relacionam entre si e na sociedade, poderemos libertar a arte latino-americana de sua dependência e, simultaneamente, ampliar seu campo de ação como instrumento de consciência revolucionária. (MORAIS, 1979, p. 14)

### **4.1 A Fundação Bienal do Mercosul**

A Fundação Bienal do Mercosul foi criada em 1996, com sede em Porto Alegre, no Rio Grande do Sul. Seu objetivo maior era fazer do Brasil uma referência internacional nas artes visuais, ao mesmo tempo em que integrasse a produção artística dos países que participam do Mercosul.

Os números estatísticos expostos na página oficial na internet da Fundação Bienal do Mercosul são grandes e mostram a dimensão que tal instituição adquiriu em seus 12 anos de existência. Foram muitas obras expostas, muitos artistas envolvidos, uma produção que gerou muitos empregos diretos e indiretos e alguns milhões de visitas totalmente gratuitas, além da realização de seminários, oficinas, cursos etc.

Sua história começou em maio de 1994, quando a produtora cultural Maria Benites Moreno elaborou um anteprojeto para uma Bienal do Cone Sul com o intuito de dar visibilidade à produção latino-americana. Sem conexão com o trabalho de Maria Benites Moreno, mas na mesma época, um grupo de artistas formado por Caé Braga, Gustavo Nakle, Maia Menna Barreto, Nelson Jungbluth, Maria Tomaselli, Paulo Olszewski, Paulo Chimendez, Manolo Doyle e Wilson Cavalcanti pensava nas possibilidades de um intercâmbio das produções artísticas da América Latina.

A concretização desses desejos se deu em março de 1995, em uma reunião na casa de Jorge Gerdau Johannpeter com o Governador do Estado, o Secretário de Estado de Cultura, alguns artistas, colecionadores, empresários, entre outros, para o lançamento de uma proposta de realização, em grandes dimensões, de uma Bienal de Artes Visuais. Em maio desse mesmo



ano, o Governador empossou uma comissão técnica para dar início à proposta da Bienal de Artes Visuais do Mercosul.

Em agosto de 1995, foi proposta a criação de uma fundação de direito privado: Proposta de Criação da Bienal de Artes Visuais do Mercosul. Em 1º de dezembro desse mesmo ano, foi nomeada a Comissão Organizadora da Bienal de Artes Visuais do Mercosul, com o colecionador e empresário Justo Werlang eleito como o primeiro presidente da Bienal do Mercosul. No entanto, foi somente em 1996 que a Comissão Organizadora da Bienal de Artes Visuais aprovou o projeto básico da primeira bienal e o esboço dos estatutos sociais da Fundação, como também foram instituídos os empresários da Fundação. Além disso, o Governo do Estado do Rio Grande do Sul aprovou a criação de uma lei de incentivo à cultura, que foi regulamentada em maio de 1997. Em setembro desse mesmo ano, foi realizada a primeira Bienal do Mercosul.

Desde sua criação, a Bienal do Mercosul se propõe como uma agente agregadora das identidades que formam os países que participam do tratado econômico do Mercosul. A partir daí, ela se deslocaria para fora de suas fronteiras, relacionando-se com a produção das artes visuais mundiais, e marcando as identidades e relações simbólicas que permeiam a produção latino-americana. Ao considerarmos as palavras de Bhabha (2005), quando ele diz que as articulações sociais se configuram em complexas negociações em que as diferenças aparecem a partir da emersão de hibridismos culturais em determinados momentos históricos, pode-se pensar a Bienal do Mercosul como esse local de contatos das produções que se destacariam como as diferenças constituintes de um bloco único e conhecido como arte latino-americana. Entretanto, é o mesmo autor que nos alerta para o fato de que, por trás de um discurso agregador, pode haver a busca da manutenção de estruturas hegemônicas calcadas em outros modos de serem explicitadas. Seria interessante prestarmos atenção ao agente do discurso e aos patrocinadores do evento, que se configuram como protagonistas do poder econômico, além de nem sempre estarem atrelados à área das artes visuais.

#### **4.2 Um pouco das bienais do Mercosul**

A 1ª Bienal aconteceu no período de 2 de outubro a 30 de novembro de 1997. Para a curadoria-geral, foi convidado Frederico Moraes, que teve como projeto curatorial uma

retrospectiva das artes visuais dos países participantes da exposição. A curadoria da mostra se formou a partir de um curador-geral e de curadores por países participantes.

Fidelis (2005) fala do principal objetivo da 1ª Bienal do Mercosul:

A intenção era dar o primeiro passo para uma discussão teórica mais aprofundada sobre as questões históricas de identidade e a ausência da produção da América Latina dentro das grandes narrativas, em uma região que se constituiu à sombra dos modelos europeus e norte-americanos. (FIDELIS, 2005, p. 47)

Segundo Mota (2007), essa edição da Bienal pouco trouxe de novidade se comparada às outras bienais existentes. Todavia, há de se levar em consideração que, ao se iniciar um projeto, erros e acertos acontecem para servirem de parâmetros para as avaliações subsequentes que abalzarão as experiências seguintes. Por outro lado, deve-se considerar também que, no mínimo de uma forma ou de outra, a população de Porto Alegre entrou em contato com obras que não teriam estado na cidade se não fosse pelo caminho aberto pela Bienal.

A 2ª Bienal foi realizada no período de 5 de novembro de 1999 a 9 de janeiro de 2000, com um orçamento bem menor do que a primeira. Ela teria acontecido somente para não deixar a Bienal do Mercosul acabar. Seu curador-geral foi Fábio Magalhães, mas quem realmente articulou todo o projeto curatorial foi a curadora-adjunta Leonor Amarante. Essa edição não teve um tema específico para suas mostras, com a justificativa de não se colocar fechada às propostas dos artistas convidados, além de continuar organizada institucionalmente como a anterior, com curadorias por países. Apesar dos problemas financeiros que cercaram a realização dessa edição, sua importância foi marcada, segundo Fidelis (2005), pela realização do mapeamento da produção emergente latino-americana, constituindo-se a Bienal, dessa forma, como uma prospectora da produção contemporânea da região de sua abrangência.

No período de 15 de outubro a 16 de dezembro de 2001, ainda com a curadoria-geral de Fábio Magalhães, aconteceu a 3ª edição da Bienal. Foi a edição que criou a “Cidade dos Containers”. Seguindo a mesma estrutura organizacional de curadorias por países, foram realizadas exposições paralelas de artistas chineses e Edvard Munch. A marca de querer ampliar seu público ficou exposta pela repetição da itinerância de algumas obras por outros locais do país, como tinha ocorrido na 1ª Bienal. Essa atividade foi contínua durante as edições seguintes da Bienal.

Com curadoria-geral de Nelson Aguilar, a 4ª Bienal sofreu uma renovação em seu quadro administrativo, mas ainda com a participação de pessoas que não pertenciam às atividades culturais, e sim ao setor econômico. Suas mostras ocorreram entre os dias 4 de outubro e 7 de dezembro de 2003. As curadorias por países persistiram nas 17 exposições nas quais essa edição da Bienal foi dividida. Foi nessa edição também que os armazéns do Cais do Porto se transformaram em espaços expositivos para atenderem à demanda de espaço da Bienal. Com o importante financiamento de seus patrocinadores, as visitas puderam ser gratuitas, e essa edição ficou estabelecida como consolidação de um processo que havia se iniciado e que rumava para seu reconhecimento junto à sociedade.

A 5ª Bienal trouxe com ela importantes mudanças estruturais, tentando fortalecer o espaço criado por tal evento em Porto Alegre. Durante o período de 30 de setembro a 4 de dezembro de 2005, a equipe de curadores tentou marcar presença na cidade com curadorias mais envolvidas no contexto local. O curador-geral foi Paulo Sergio Duarte, auxiliado por curadores divididos pelos países participantes, mas oriundos de instituições gaúchas. A disposição e a escolha das mostras imprimiram um caráter didático a essa edição da Bienal, preocupação que não apareceu nas edições anteriores, nas quais se buscou somente uma organização que desse visibilidade às obras, não interessando o didatismo das mesmas, mas talvez algumas propostas de diálogo e embate entre elas.

Se fosse proposta uma análise do veio que conduziu a formação da Bienal do Mercosul, poderia ser verificado que sua realização ainda não tinha alcançado sua proposta inicial. Na verdade, a Bienal estava seguindo os mesmos passos de outras bienais existentes, não mostrando diferenciais importantes, no que diz respeito, sobretudo, a sua organização estrutural, que chamassem a atenção de suas realizações. Mesmo que as matrizes das identidades latino-americanas estivessem reforçadas nas seleções de seus curadores e nos artistas participantes, a qualidade de seu público não correspondia a essa característica. Seus espaços estavam sendo preenchidos por um mesmo tipo de público que frequenta outras bienais que, muitas vezes, podem ser comparadas a feiras de arte. E, nesse caso, o fortalecimento das alteridades latino-americanas estaria perdido nesse contexto mercadológico, levando os artistas a se entregarem ao que deve ser mostrado, e não ao que querem mostrar. É claro que as resistências existem inseridas nas produções artísticas, mas elas seriam melhores exploradas se o público participante fosse ampliado para outros setores sociais e mercadológicos, se for se falar em consumo cultural. Aí sim poderia se encontrar um diferencial na Bienal do Mercosul em relação às outras bienais espalhadas pelo mundo.

Desde a primeira edição da Bienal do Mercosul, havia atividades educativas, mas dentro dos moldes que eram apresentados por outras instituições. A preocupação com a formação de público ainda se dava sob o domínio do automatismo, que rege o que deve ser feito, mas com muito pouca reflexão sobre o que se faz. O cumprimento dessas atividades talvez estivesse mais atrelado ao relatório de responsabilidade social, que seria gerado ao final de cada edição, do que à vontade efetiva da formação de um público coerente com a proposta de alteridades latino-americanas.

De qualquer maneira, não pode ser negada a vontade de mudar e de ser diferente quanto à razão de sua existência explícita na 5ª Bienal do Mercosul. Talvez o fator primordial para a consolidação de tais mudanças tenha sido a compreensão de que se tratava de um processo longo a ser realizado nas edições futuras do evento. Alterações culturais não ocorrem de modo milagroso. Vale lembrar de Bourdieu (2003) quando fala que as ocorrências das experiências de vida corroboram para o capital cultural. Aí também se incluem as perspectivas em relação aos outros e aos fatos históricos e sociais que se ouvem falar e se aprendem durante a vida. A história da arte chega até nós ainda sob um ponto de vista hegemônico europeu e norte-americano. Ver a produção latino-americana como também protagonista dessa narrativa requer um trabalho contínuo e lento, a partir, inclusive, do público existente e daquele que está se formando. Não se pode deixar de lado as bases em que o público teria se formado ou ainda estaria se formando. As mudanças devem ser abrangentes em todos os setores da produção artística.

Essa Bienal caracterizou-se fundamentalmente por uma curadoria que se atribuiu a tarefa de repensar o modelo em curso, levando em consideração os parâmetros internacionais de projetos curatoriais em prática. Nesse sentido, buscou-se promover uma reflexão profunda não só na esfera curatorial, mas em todos os estágios organizacionais e eixos norteadores da realização da Bienal, tais como perfil, difusão de conhecimento e profissionalização do meio. (FIDELIS, 2005, p. 133)

A 6ª edição da Bienal chegou como um clímax para as mudanças iniciadas na bienal anterior. Buscando efetivamente marcar seu território como local de relação de trocas, intercâmbio de conhecimentos e encontro de diversas identidades, mostrando que arte latino-americana não é uma produção homogênea, mas bastante heterogênea, inclusive no que diz respeito a sua formação histórica e social, a Bienal trouxe uma configuração curatorial diferente das edições anteriores. A partir de agora, podia-se dizer que a Bienal estaria

propondo mudanças em sua maneira de se colocar diante dos eventos com o mesmo nome que o seu. Parece que apenas o nome é similar porque os objetivos se consolidam em direções distintas.

A 6ª Bienal do Mercosul aconteceu de 1º de setembro a 18 de novembro de 2007 e a sua equipe de curadoria foi formada da seguinte maneira:

- curador-geral: Gabriel Perez Barreiro;
- curador-pedagógico: Luis Camnitzer;
- curador da mostra “Conversas”: Alejandro Cesarco;
- curadores da mostra ‘Zona Franca’: Inés Katzenstein, Luis Henrique Perez Oramas e Moacir dos Anjos;
- curador da mostra “Três Fronteiras”: Ticio Escobar.

É nessa edição que a figura de um curador-pedagógico surge articulada à presença do curador-geral a pedido da direção da Fundação Bienal. A existência de ações educativas nas edições anteriores se aparelhava às ações de qualquer outro evento de artes visuais que se dissesse imbuído do espírito educacional que tomou conta das instituições culturais, principalmente a partir dos anos de 1990. Com uma curadoria especificamente pedagógica, a presença da formação estava tão atrelada à 6ª edição que ela ficou conhecida como a “Bienal Pedagógica”. Contudo, o que a reforçaria como uma bienal pedagógica? Qual seria a atuação de uma curadoria pedagógica?

Na entrevista realizada para este trabalho, Luis Camnitzer, curador-pedagógico da 6ª Bienal, fala sobre o convite que recebeu do curador-geral Gabriel Perez Barreiro. Gabriel Perez Barreiro é espanhol e, segundo Camnitzer, eles se conheceram em 1999, em um seminário sobre arte/educação realizado na Casa de América, em Madri. Teria sido daí também que surgiu o termo curadoria pedagógica.

En 1999 de un seminario sobre educación artística en Casa de América en Madrid, invitado por Gabriel Pérez-Barreiro. Creo que ese encuentro creó la base para que fuera invitado como curador pedagógico de La Bienal. El término “curador pedagógico” fue inventado para esa ocasión, y la idea de Gabriel fue de diseñar la Bienal desde un principio como un instrumento educativo. La diferencia en nuestras tareas fue que él eligió el arte y yo (consultando con él) lo puse en un contexto pedagógico.

Es cierto que toda muestra tiene un aspecto educacional, pero los artistas no siempre enfocan en ese punto y se concentran en hacer arte como si fuera una actividad cerrada en si misma. En la bienal los guiamos para tomar conciencia del problema.<sup>13</sup>(CAMNITZER, 2010)

A preocupação da direção da Fundação Bienal do Mercosul em considerar a presença de um curador pedagógico permite que já sejam pensadas em algumas mudanças significativas quanto aos formatos das edições anteriores. Parece que, realmente, a disposição da Bienal em se colocar como uma mostra de diferentes identidades que formam um bloco latino-americano começa a despertar para o importante papel de um público que também reconheça esses valores como os seus, dentro de uma história da arte que estava sendo escrita por essas identidades. A valorização de se colocar lado a lado o artista e seu público fortalece os laços com as matrizes culturais que estão presentes nos processos criativos e em suas poéticas. Esses laços seriam as resistências as quais Canclini (2008) se refere quando fala na desterritorialização da arte, mas com a presença de produções ainda marcadas por identidades definidas pelas matrizes históricas e culturais dos artistas.

O Projeto Pedagógico da 6ª Bienal do Mercosul enfatiza a obra de arte como catalisadora de pensamento crítico. Neste aspecto representa uma inversão de práticas convencionais realizadas pela maioria dos museus e instituições culturais, nas quais se supõe o visitante como sendo carente de conteúdo e capacidade, enquanto a instituição assume o papel de transmissor todo-conhecedor. No centro do nosso Projeto Pedagógico está a convicção que uma obra de arte, sobretudo contemporânea, representa um potencial de comunicação entre o artista e o público. Ao focalizar-nos nesta intenção de comunicação, o encontro com uma obra de arte pode converter-se em um processo mais rico, mais democrático e mais sugestivo para o desenvolvimento do pensamento de cada pessoa. ( PÉREZ-BARREIRO, Gabriel, Curador Geral, 6ª Bienal do Mercosul)<sup>14</sup>

Não é necessário tecer comentários sobre a perspectiva educacional adotada pela curadoria geral da 6ª Bienal, ainda mais quando temos a confirmação dessa atitude nas palavras de Camnitzer, em entrevista a Honorato (2008), ao ser questionado sobre a redefinição da mediação educacional na Documenta 12 e Manifesta 6, sendo a 6ª Bienal do Mercosul outra importante exposição de arte que se encaminhava para essa direção.

<sup>13</sup> O trecho correspondente na tradução é: Em 1999, de um seminário sobre arte-educação na Casa de América, em Madri, convidado por Gabriel Pérez-Barreiro. Creio que esse encontro criou a base para que eu fosse convidado como curador pedagógico da Bienal. O termo “curador pedagógico” foi inventado para essa ocasião, e a ideia de Gabriel foi desenhar a Bienal, desde o início, como um instrumento educativo. A diferença em nossas atividades foi que ele selecionou a arte e eu (consultando-o) pus suas escolhas em um contexto pedagógico.

É certo que toda mostra tem um aspecto educacional, mas os artistas nem sempre consideram esse aspecto e se concentram em fazer arte como se fosse uma atividade fechada em si mesma. Na Bienal, orientamos os artistas a tomarem consciência desse problema.

<sup>14</sup> Texto de apresentação das fichas que compõem a pasta do Material do Professor do Projeto Pedagógico da 6ª Bienal do Mercosul.

No he visto Documenta, y Manifesta nunca llegó a hacerse. Entiendo que Manifesta era un proyecto pedagógico, pero limitado a algunos invitados para discutir problemas de arte y de educación de arte. Creo que la Bienal del Mercosur fue más allá. La Bienal trató de sacar la institución de ser un vehículo que muestra fetiches para convertirse en un lugar de comunicación interactiva con los artistas y de formación creativa – no de consumo – del público. Para esto hay que diseñar la Bienal con este propósito desde un inicio y no adjuntarle un proyecto educacional luego de organizada la exposición. El sentido de estos cambios es de activar al público y mostrarle que el arte es una metodología accesible que sirve para conectar ideas que no se pueden conectar en otras metodologías y que es una forma de expandir el conocimiento. El arte no es un espectáculo para estimular el consumo pasivo. (CAMINITZER,2008 apud HONORATO, 1987, p.78)<sup>15</sup>

Ao colocar a arte como uma disciplina que pode ser assimilada por todos como uma expansão do conhecimento, estimula-se a formação de um público que saberá reforçar e resgatar os contextos que permeiam a criação artística, permitindo que os artistas escapem de pressões mercadológicas que tendam homogeneizar suas produções em um padrão que esteja dentro do eixo dos grandes circuitos de arte.

#### **4.3 A 7ª Bienal do Mercosul: Grito e Escuta<sup>16</sup>**

A 7ª Bienal do Mercosul aconteceu no período de 16 de outubro a 29 de novembro de 2009, em Porto Alegre, no Rio Grande do Sul.

A produção da Bienal começou em março de 2008, quando foi realizado o concurso para a seleção de seu curador-geral. Pela primeira vez, a Fundação Bienal organizou um concurso para selecionar o curador-geral, que seria responsável pelo projeto da 7ª edição da Bienal do Mercosul. O concurso foi no âmbito internacional e, conforme a informação na página na internet, chegaram 77 propostas de candidatos de mais de 20 países. Nos projetos

<sup>15</sup> O trecho correspondente na tradução é: Não foi visto na Documenta e a Manifesta não chegou a fazer. Entendo que a Manifesta era um projeto pedagógico, mas limitado a alguns convidados que discutiram questões da arte e da educação de arte. Creio que a Bienal do Mercosul foi mais longe. A Bienal tentou modificar a instituição de um veículo que mostra fetiches para um lugar de comunicação interativa entre os artistas e de formação criativa – não de consumo – de público. Para isso, foi necessário elaborar a Bienal com esse propósito desde o início, e não acrescentar um projeto educacional a uma exposição pronta. O objetivo dessas mudanças de organização é ativar o público e lhe mostrar que a arte é uma metodologia acessível que serve para conectar ideias que não podem ser conectadas em outros métodos, além de ser um modo de expandir o conhecimento. A arte não é um espetáculo para estimular o consumo passivo.

<sup>16</sup> Conforme a página oficial na internet da 7ª Bienal do Mercosul: “Grito e Escuta se refere à importância de explorar a comunicação multidirecional através de múltiplas linguagens, com a intenção de alterar a hegemonia da visualidade. A 7ª Bienal do Mercosul explora a sonoridade, o movimento corporal, a vivência social e a vivência pedagógica como partes integrantes da experiência da arte hoje.”

inscritos para a seleção da curadoria, já deveria constar o nome do curador pedagógico, ao passo que o restante da equipe poderia ser escolhido depois que o candidato fosse selecionado. Esse era um critério que levaria à reprovação da proposta. Dessa forma, a Fundação Bienal do Mercosul já estabelecia aos candidatos a importância de que o Projeto Pedagógico seria dentro da instituição e a análise da curadoria pedagógica também entraria como critério para a aprovação de todo o projeto curatorial para a Bienal.

Segundo a Fundação Bienal do Mercosul, o projeto a ser selecionado deveria cumprir as seguintes metas:

- foco na contribuição social, buscando reais benefícios para seus públicos, parceiros e apoiadores;
- contínua aproximação com a criação artística contemporânea e seu discurso crítico;
- transparência na gestão e em todas as suas ações;
- prioridade de investimento em educação;
- estabelecimento da Bienal como referência nos campos da arte, educação e pesquisa nessas áreas.

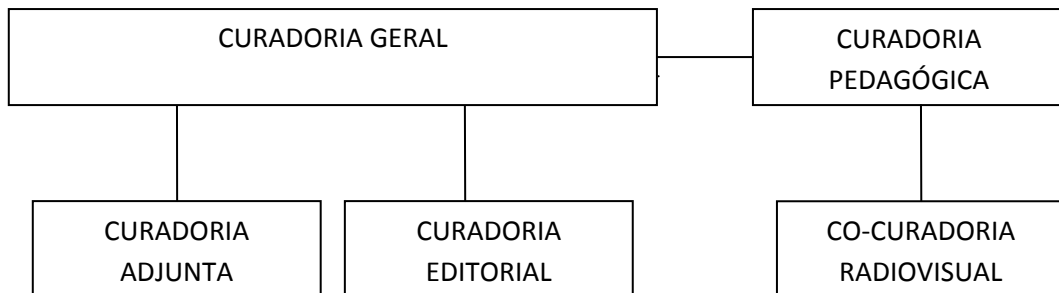
A proposta selecionada foi a dos curadores Victória Noorthoorn e Camilo Yáñez, que colocava os artistas no centro do jogo, fazendo com que eles se envolvessem efetivamente com a exibição das obras, com o projeto pedagógico e com as políticas editoriais do evento. Isto é, o projeto dos curadores gerais escolhido buscou fazer com que os artistas pensassem sobre seus papéis sociais enquanto se envolviam na própria concepção da Bienal.

Para a realização do projeto curatorial de Victória e Camilo, foi formada a seguinte equipe na configuração abaixo:

- curadora pedagógica: Marina De Caro (Argentina);
- curadores adjuntos: Roberto Jacoby (Argentina), Artur Lescher (Brasil), Mario Navarro (Chile) e Laura Lima (Brasil);
- cocuradora audiovisual: Lenora de Barros (Brasil);
- curadores editoriais: Erick Beltrán (México) e Bernardo Ortiz (Colômbia).



**Organograma 1. Organograma das curadorias da 7ª Bienal do Mercosul.**



Os curadores da 7ª Bienal do Mercosul obedeciam à hierarquia como disposta neste organograma.

A 7ª Bienal do Mercosul foi dividida nas seguintes mostras: Biografias Coletivas, Ficções do Invisível, Absurdo, Texto Público, Árvore Magnética, Projetáveis, Desenho das Ideias e Musicircus.

#### **4.3.1 Biografias Coletivas**

Os artistas que participaram da exposição Biografias Coletivas mostraram obras criadas a partir de suas biografias que, por sua vez, relacionavam-se com uma biografia coletiva. Conforme a página na internet da Fundação Bienal do Mercosul,

a exposição se propõe como uma investigação visual que explora as possibilidades da arte, seu conjunto de relações, métodos e processos como ferramentas capazes de deslocar a visão superficial que muitas vezes se costuma ter de um contexto determinado. (FUNDAÇÃO, 2010)

A organização da mostra buscou obras cujos processos se relacionavam entre si, independente das poéticas, dos criadores ou das circunstâncias que envolveram suas

produções. Por terem o aspecto biográfico, as obras denotavam os impulsos criativos dos artistas ao concebê-las.

#### **4.3.2 Ficções do Invisível**

Nessa mostra, foram reunidos artistas que produzem suas obras expondo os meios, os suportes, as técnicas, sua relação com o mundo e como eles entendem seus papéis sociais, mesmo que isso leve ao despojamento da linguagem artística e à renúncia do que foi aprendido e apreendido. São aspectos que, muitas vezes, ficam sublimados nas obras de arte, cujas relações com o espectador submetem tais aspectos a outros valores perceptuais que os fazem desaparecer.

A exposição propõe um diálogo com o teatro e exhibe os mecanismos dos próprios processos de construção cênica, enquanto apresenta um número de artistas que decidem tornar visível sua experiência. (FUNDAÇÃO, 2010)

#### **4.3.3 Absurdo**

Esta exposição opera sobre a estranheza e a ideia de instabilidade. Este sentido de instabilidade é uma espécie de moto contínuo histórico que alimenta a própria transição histórica na arte, (...). (FUNDAÇÃO, 2010)

Os artistas convidados para essa exposição criaram suas obras de tal modo a levar o espectador a refletir sobre os limites formais de mostras de arte. Eles fizeram isso por meio de metáforas que subverteram o espaço expositivo, tornando-o diferente daquele que o público está acostumado a presenciar.

#### **4.3.4 Texto Público**

Nessa exposição, foram reunidos artistas que trabalham os elementos materiais e simbólicos do espaço público, onde a cidade se torna material artístico e as formas poéticas são conduzidas pelos fenômenos urbanos.

A exposição aconteceu no espaço público da cidade de Porto Alegre, como a obra de Henrique Oliveira, que foi realizada em uma casa velha na Rua dos Andradas. Além disso, aconteceu a instalação de uma estação da Radiovisual – rádio criada especialmente para a Bienal –, em um dos armazéns do Cais do Porto.

#### **4.3.5 Árvore Magnética**

Nessa mostra, os artistas projetaram suas obras para que elas sofressem interferências durante todo o período da 7ª Bienal do Mercosul, de modo a modificá-las radicalmente. Todas as obras sofreram transformações no decorrer do período, a fim de se mostrarem em um processo contínuo de execução artística. O público pôde perceber que a obra não precisa estar acabada no início da exposição. Ou melhor, que a obra não necessariamente precisa se “concluir” para se caracterizar como obra. Ela é sempre um processo criativo de percepções ou de construções.

#### **4.3.6 Projetáveis**

As propostas para essa mostra, segundo a página oficial na internet da Fundação Bienal do Mercosul, deveriam seguir as seguintes noções interrelacionadas:

- a noção de “projeto” como o imaginado, o planejamento, o lançamento do inexistente ao existente, da fantasia à concretização;
- a noção de “projeto” como aquele que evolui;
- a noção de “projeção” no sentido próprio da cartografia: o processo que leva do terreno ao mapa e do mapa ao terreno;

- a noção de “projeção” no sentido psicanalítico: a projeção de um vínculo sobre outro, a transposição das representações.

Essa mostra aconteceu no espaço do Santander Cultural, que foi preparado para receber obras que poderiam ser visuais, sonoras ou performáticas, inclusive páginas da *web* e jogos interativos. Para tanto, tais obras deveriam ser “projetáveis” em monitores, telas ou objetos que fizessem parte da obra.

O objetivo central dessa mostra foi a possibilidade de as obras serem transmitidas via internet, por meio de *downloads* ou *streaming*, isto é, em tempo real. Com isso, a Bienal, por meio do “Projetáveis”, deslocou-se de seus limites físicos e viajou pelo mundo virtualmente, mas mantendo as formas definitivas das obras alocadas em seu território espacial.

#### **4.3.7 Desenho das Ideias**

Nessa exposição, foi apresentado um vasto conjunto de desenhos de artistas jovens da América Latina em diálogo com artistas historicamente reconhecidos.

O objetivo da exposição foi invocar o desenho como linguagem artística e como suporte do pensamento do artista em seu momento de criação.

#### **4.3.8 Musicircus**

Foram convidados artistas – músicos, artistas sonoros, atores, intérpretes, poetas, artistas visuais – a participarem da performance “Musicircus” de John Cage, que foi realizada pela primeira vez em 1967, na Universidade de Illinois.

“Musicircus” foi criada por John Cage para que obra e público pudessem compartilhar diferentes experiências estéticas sem a preocupação de hierarquia de valores. O ambiente foi sustentado por improvisações simultâneas de artistas e público e, dentro do desejo de Cage, poderia acontecer em qualquer tempo e espaço. Como, de fato, ocorreu em inúmeras vezes e locais, antes e depois da morte de seu criador.

Dessa forma, a 7ª Bienal foi mais um espaço para que a performance de Cage pudesse acontecer. Os artistas se inscreveram para participar e não receberam nada por isso, incluindo as despesas com o transporte ou a viagem. “Musicircus” aconteceu no dia 17 de outubro de 2009, no Armazém A7 do Cais do Porto.

#### **4.4 A Pré-Bienal da 7ª Bienal do Mercosul**

Durante três semanas, de 15 de setembro a 4 de outubro de 2009, aconteceram no Santander Cultural apresentação de filmes, shows, oficinas, debates e palestras com temáticas que envolveram as questões que iriam ser discutidas nas mostras da 7ª Bienal do Mercosul. Diversos profissionais da área debateram os processos artísticos dos artistas convidados para as diversas exposições que iriam compor a 7ª edição da Bienal, bem como a relação desses processos com as diversas áreas do conhecimento.

A artista e curadora Lenora de Barros concebeu o *karaokê* poético “Para Ver em Voz Alta”, que foi instalado no Grande Hall do Santander Cultural. Tratava-se de um pequeno estúdio destinado à gravação de áudio de leituras e performances vocais “a partir de poemas visuais pré-selecionados, de artistas e poetas como Man Ray, Yoko Ono, Augusto de Campos, entre outros.” (FUNDAÇÃO, 2010)

O conjunto das gravações realizadas fez parte da programação da Radiovisual, que iniciou seus trabalhos, oficialmente, em outubro de 2009, com transmissão diária pela Rádio FM Cultura.

#### **4.5 A formação para a arte como principal objetivo**

A Bienal apresenta-se como uma instituição de ação cultural com caráter permanente, dentro da qual a exposição bianual é apenas o ponto culminante de um projeto em constante construção. (RELATÓRIO, 2007)

Frente ao que foi executado a partir da 6ª Bienal do Mercosul, podemos afirmar que a Fundação Bienal se propõe a ser muito mais do que uma mostra de arte. Ela se dispõe ao

investimento na formação para arte como um todo, e não só de público. Com uma estrutura diferente, a 6ª edição da Bienal marcou seu espaço como um local de propostas pedagógicas para a arte contemporânea, principalmente, para as artes visuais.

A curadoria por países, como vinha acontecendo até a 5ª edição, foi trocada por uma curadoria que tratava de temas ou assuntos, possibilitando um maior diálogo entre os curadores e os artistas. Além disso, o espaço de formação se instituiu de maneira muito clara e forte na presença de um curador pedagógico indicado para fazer a ponte entre os processos curatoriais e artísticos com o público. O curador pedagógico apresentou-se como protagonista de ações paralelas às das mostras, ações ligadas às exposições, mas não exclusivas a elas.

Em um encontro promovido pela Bienal B<sup>17</sup>, a coordenadora-geral do Projeto Pedagógico da Fundação Bienal do Mercosul, Mônica Hoff, foi convidada a falar sobre seu trabalho na Bienal. Nesse encontro, Mônica enfatizou que o Projeto Pedagógico seria o carro-chefe da Bienal do Mercosul, caracterizando o evento como uma bienal efetivamente pedagógica. Tratava-se de um trabalho que teria começado a partir de 2005, com a 5ª edição da Bienal (informação verbal)<sup>18</sup>. Isto é, teria se dado durante a avaliação da 5ª edição o entendimento de que a educação era um fator importante para o evento. Já para a 6ª edição, apareceu a figura do curador pedagógico com o convite a Luis Camnitzer, artista plástico, professor e forte atuante na área de arte/educação.

Na entrevista dada a Cayo Honorato<sup>19</sup>, Camnitzer (2008) disse que aceitou o convite para ser curador pedagógico da Bienal do Mercosul mediante a condição de se fazer um programa pedagógico contínuo.

Si la Bienal se convertía en un instituto pedagógico permanente el cual cada dos años hace una muestra de arte de acuerdo a las necesidades pedagógicas identificadas por el instituto. Es un modelo radicalmente distinto al modelo tradicional que consiste en la muestra de productos cerrados en si mismos y comerciáveis. Creo que no hay que hacer arte para las exposiciones sino para el público que va a las exposiciones. En el mercado actual tendemos, como artistas, a dialogar con el espacio de la exposición, y no con la gente. (CAMNITZER, 2008, p.78)<sup>20</sup>

<sup>17</sup> “1º Fórum de ações pedagógicas em instituições culturais”, na Escola de Design da Unisinos, em 18 de novembro, com o intuito de expor e por em discussão as ações educativas de algumas instituições culturais. A Bienal B é um evento que ocorre paralelamente à Bienal do Mercosul e será abordada mais à frente, neste trabalho.

<sup>18</sup> 1º Fórum de ações pedagógicas em instituições culturais, na Escola de Design da Unisinos, Porto Alegre, no dia 18/11/2009, produzido pela Bienal B, Porto Alegre.

<sup>19</sup> HONORATO, Cayo. A arte como atitude – Entrevista com Luis Camnitzer. In *Revista Concinnitas*, ano 9, volume 1, número 12, julho 2008. Disponível em <http://www.concinnitas.uerj.br/resumos12/honorato.pdf>. Acesso em 15 jun 2009.

<sup>20</sup> O trecho corresponde à tradução é: Se a Bienal se convertesse em uma instituição pedagógica permanente na qual, a cada ano, fizesse uma mostra de arte de acordo com as necessidades pedagógicas identificadas pela instituição. É um modelo radicalmente diferente do modelo tradicional, que consiste na mostra de produtos fechados em si mesmos e comerciáveis.

Com a participação de Camnitzer, o trabalho pedagógico se tornava contínuo e não apenas atrelado aos períodos das mostras. Além disso, o cunho educativo da Bienal ia além da formação de público ou até de artistas, ampliando-se a uma gama de profissionais que trabalhavam nos vários setores produtivos das artes visuais como mediadores de exposições, montadores e produtores, especializando-os. Um fruto de tal formação se encontra na própria Fundação Bienal do Mercosul: Mônica Hoff, coordenadora do Projeto Educativo, que começou trabalhando como mediadora na 2ª Bienal do Mercosul.

Citando suas palavras:

Entendo estes profissionais como o público primeiro da Bienal, que reverbera e multiplica os assuntos e o interesse pelas temáticas da mostra. O que seria uma prestação de serviço acaba se tornando uma experiência muito particular na vida dessas pessoas e a Bienal hoje em dia exporta esta mão de obra especializada para outras instituições e para fora do Estado. (FUNDAÇÃO, 2010)

O espírito de formação se fortalece quando seus agentes se dispõem a querer também aprender com os conhecimentos de todos os que estão envolvidos no processo. Lembrando as palavras de Freire (2001) em uma carta aos professores,

estudar é desocultar, é ganhar a *compreensão* (grifo do autor) mais exata do objeto, é perceber suas relações com outros objetos. Implica que o estudioso, sujeito do estudo, se arrisque, se aventure, sem o que não cria nem recria. (FREIRE, 2001, p. 264)

O processo para a elaboração do projeto pedagógico começou quando a estrutura da organização das curadorias permitiu o diálogo entre os curadores, os artistas e toda a equipe que trabalhava para a produção da Bienal. Apesar de uma hierarquia organizacional, as coisas não aconteciam em suas áreas de modo independente nem tampouco os curadores e suas equipes se isolavam em seus processos. Havia a troca de experiências e de conhecimentos que era realizada por todos os que trabalharam para a Bienal, em todos os setores e níveis, o que tinha de reverberar, muito positivamente, para fora de suas fronteiras, atingindo o público que se pretendia formar.

No entanto, as mudanças não começaram somente a partir da 5ª Bienal. Uma mudança muito importante foi a troca do termo monitor de exposições para mediador. Até a 3ª Bienal,

havia monitores para as visitas guiadas às mostras. Na 4ª, aparecem os cursos de formação para mediadores e formação para professores. Por que a mudança do termo monitor para mediador seria tão importante?

Em uma conversa com Mônica Hoff, em Porto Alegre, em uma das folgas na visita à Fundação Bienal do Mercosul, eu perguntei a ela qual era a diferença entre monitor e mediador, como ela entendia esses dois agentes. Ela me respondeu que a presença do monitor tinha acontecido até a 3ª Bienal. O monitor é uma presença fixa, que monitora a obra, vigia, auxilia a segurança e as ações que não estabelecem relações e que ainda se mostravam como direcionadores de olhares. A mediação se estabelece no trânsito, trabalha a experiência da relação, instiga ao processo da mostra e não direciona, mas permite a abertura de olhares (informação verbal)<sup>21</sup>.(HOFF, 2009)

Eu acredito que foi na percepção dessa importante diferença que a Fundação Bienal se coloca distante das outras mostras de artes visuais. Procurando um maior envolvimento do público com as obras por meio da preparação de seus mediadores, agentes ativadores dos processos de mediação constantes em toda a organização das mostras, a Bienal busca a ampliação de seu público, escapando ao que Martín-Barbero (2008) chama de consumo cultural baseado em um *marketing* cultural que privilegiaria a espetacularização das exposições. Tendo a atenção devida a seu papel como formadora de público e conseqüentemente de opinião no campo das artes visuais, as ações da Fundação Bienal estarão calcadas na responsabilidade de seus projetos curatoriais olharem os resultados de suas atividades com a preocupação na utilização das palavras e dos processos expostos em todo o material produzido, desde simples textos de divulgação, ambientação e até catálogos. Isso também não faria parte da mediação e não seria também responsável pela relação do público com as obras expostas? O público que a Bienal se propõe a formar estaria fugindo de um consumo passivo? Se bem que eu não acredito em um consumo totalmente passivo. Entretanto, pode-se afirmar que seria um consumo mais ativo e reflexivo, proporcionando elementos que levem à aprendizagem não só de arte mas de mundo.

Em entrevista dada para este trabalho, foi perguntado a Mônica Hoff o que ela entendia por mediação:

---

<sup>21</sup> Conversa informal entre Mônica Hoff e Vera Rodrigues, na sede da Fundação Bienal do Mercosul, em Porto Alegre, em 19/11/2009.



Para mim, tudo é mediação. Se considerarmos que a mediação está em todas as coisas e que o olhar do homem não se dá senão através de um filtro, podemos considerar também que somos todos mediadores – das mínimas ações cotidianas às complexas relações afetivas. Mediamos quando nos relacionamos; mediamos quando comemos ou nos vestimos; mediamos quando escolhemos um caminho em detrimento de outro; mediamos do momento em que nos levantamos até a hora de dormir.

Júlio Lira, artista e sociólogo que participou do Programa de Residências da 7ª Bienal, Artistas em disponibilidade (grifo do autor), disse em algum momento que agora não me recordo que “mais importante do que inventar coisas novas, é colocar pessoas diante de outras; é desse encontro que algo se dá”. No caso da arte, poderíamos dizer então que o papel da mediação não é apenas o de promover uma interação do público com o objeto, mas, sobretudo, possibilitar o diálogo direto entre indivíduos, entre saberes diferentes, em percepções diferentes. Ao longo dos anos, e das diferentes edições, percebemos na Bienal que o encontro entre o público e o objeto de arte é apenas uma parte de um processo muito maior. (HOFF, 2010)

De acordo com as mudanças aqui relatadas, poderia se dizer que a 6ª Bienal se apresentou como um clímax do diferencial buscado pela Fundação Bienal. A partir daí, uma bienal pedagógica se consolidaria nas ações que levariam Camnitzer a afirmar que a Bienal se definiria como uma miniuniversidade com formação constante, sem se considerar que toda a orientação da 6ª Bienal foi voltada para a obra de arte como comunicação e a arte como forma de pensar o espectador não mais como um ser passivo.

#### **4.6 Projeto Pedagógico da Fundação Bienal do Mercosul**

A vocação instituída pela Fundação Bienal do Mercosul a coloca como importante agente da educação não formal para as artes visuais. Desde sua criação, na década de 1990, a educação para as artes visuais parece estar movendo suas principais ações, mesmo aquelas que não são institucionalmente organizadas por seu projeto pedagógico.

A orientação principal, que se pode notar no modo como a Fundação se apresenta, é a formação tanto do artista como do público. A formação passa, principalmente, pela qualificação do ensino da arte no estado onde está sediada e onde age como coadjuvante se for observada pela perspectiva da educação ou como protagonista, pela perspectiva cultural. Esse fato é explícito na criação da Conexão Bienal – Ações Permanentes. A Conexão Bienal possui, como o nome do projeto sugere, ações permanentes que envolvem o Núcleo de Documentação e Pesquisa – NDP – e o Projeto Pedagógico.

O objetivo da Conexão Bienal é fazer com que as ações pedagógicas sejam contínuas, e não apenas periódicas quando cumprem a agenda bianual das exposições, como também disponibilizar, na internet, a catalogação de documentos, publicações, imagens sobre arte

contemporânea e a própria história da Fundação Bienal do Mercosul, facilitando o acesso do público de qualquer parte do mundo.

Como ações centrais do Projeto Pedagógico e entendidas como tradicionais da Bienal do Mercosul, estão os Encontros para Formação de Professores que, em 2007, segundo a página oficial na internet da Fundação Bienal do Mercosul (FUNDAÇÃO, 2010), teria alcançado o interior do Rio Grande do Sul e o sul de Santa Catarina. Foram 7.350 professores que participaram de 52 encontros em 348 municípios gaúchos e 33 catarinenses.

Em 2008, os encontros aconteceram nos meses de outubro e novembro – primeiro módulo –, tendo como base o Material Pedagógico da Fundação Bienal do Mercosul desenvolvido por Luis Camnitzer, reconhecido especialista latino-americano em arte/educação. Trata-se de um material elaborado com exercícios que visam à construção do pensamento crítico do professor e de seus alunos a partir de temas da história da arte e questões atuais da produção contemporânea. Tais encontros tornaram-se aliados do Governo do Estado do Rio Grande do Sul, que os entende como formação continuada dos docentes de sua rede de ensino.

Geralmente, o público tem problemas com a arte contemporânea, esquecendo não apenas que toda arte, em algum momento, foi contemporânea, mas também que a arte de hoje reflete problemas de hoje. A importância da relação que se estabelece com esse reflexo não está nem na qualidade, nem na satisfação de nosso prazer, mas sim na precisão da relação e do uso que lhe damos para pensar as coisas. Em termos gerais, se não entendemos a arte contemporânea, também não entendemos os problemas que nos coloca a vida dentro da cultura contemporânea. E, quando observamos a história da arte, embora não queiramos, a miramos desde o dia de hoje, projetando nossas experiências sobre o passado.<sup>22</sup> (MATERIAL, 2008, p. 19)

Em 2009, foram realizadas, antes da 7ª Bienal do Mercosul, mesas de encontro para professores, estudantes universitários, artistas, críticos e pesquisadores, além do Curso de Formação de Mediadores, com o propósito de formar em torno de 200 mediadores para atuarem nas exposições da Bienal e na continuação da formação de professores no interior do Rio Grande do Sul – segundo módulo.

Nas mesas de encontros, o foco principal foi discutir arte/educação. No Curso de Formação de Mediadores, além dos conteúdos sobre história e teoria da arte, foram tratadas técnicas de abordagem do público e da mediação.

---

<sup>22</sup> Parte do texto de Introdução, escrito por Luis Camnitzer, para o Material Pedagógico 2008 da Fundação Bienal do Mercosul, p. 19.

A curadoria pedagógica da 7ª Bienal do Mercosul entende a pedagogia como uma prática concreta e experimental. Estabelecemos, portanto, um diálogo entre a arte e a educação que envolve ações orientadas à exploração da realidade e ao exercício de um pensamento poético, livre e independente do imaginário social homogêneo e institucionalizado. A arte é tomada como uma metodologia e processo de trabalho, e a educação, como um espaço íntimo para a experimentação e a projeção de ações concretas para o futuro.<sup>23</sup> (FICHAS, 2008)

O Projeto Pedagógico, com a curadoria de Marina De Caro, quis sair do contexto fechado da arte/educação para o espaço aberto da arte. Para isso, foi entendida a arte como uma ferramenta geradora de perguntas em projetos de artistas com forte capital educativo explícito ou não, e não para ser trabalhada com projetos educativos especificamente. Segundo Ethiene Nachtigall, coordenadora do Curso de Formação de Mediadores:

Já o projeto de Marina só foi possível em função destas experiências anteriores, e foi construído por passos a partir de: se há tantos artistas e processos com um enorme potencial educativo, vamos levá-los às escolas e comunidades, se os professores já participaram de capacitações, vamos convidá-los a um posicionamento mais ativo durante a visitação, se há uma farta variedade local de artistas e educadores oferecendo oficinas em seus espaços de atelier, vamos dar visibilidade a isso ao invés de centralizar tudo em um espaço e período limitados.

Chamar os professores à participação ativa durante a visitação com os alunos foi um desafio e tanto, que mudou bastante a forma de se pensar a abordagem aos grupos escolares agendados. Manteve-se a formação de mediadores abordando aspectos gerais, mas se enfatizou o diálogo com a escola, alunos e em especial os professores, chamados a participar do curso como Professores-mediadores.

Marina, e também os curadores gerais Victoria Noorthoorn e Camilo Yáñez tiveram uma participação mais próxima na definição de temas e conteúdos das aulas, em especial das teóricas. E também estiveram presentes em várias aulas do curso, demonstrando disponibilidade e preocupação com como e o que seria repassado aos mediadores e professores. (NACHTIGALL, 2010)

#### **4.6.1 Curso de Formação de Mediadores e Professores-Mediadores**

O curso de Formação de Mediadores e Professores-Mediadores é gratuito e destina-se a estudantes universitários e profissionais graduados em diferentes áreas do conhecimento. Para a 7ª edição da Bienal do Mercosul, o curso ocorreu no período de 21 de julho a 8 de outubro de 2009, na cidade de Porto Alegre.

---

<sup>23</sup> Texto de apresentação das Fichas Práticas que fazem parte do material pedagógico da 7ª Bienal do Mercosul, distribuídas aos professores.

O objetivo central desse curso é formar mediadores para atuarem nas exposições da Bienal, como também promover o interesse entre os professores de eles mesmos serem os mediadores dos grupos que eles acompanharem.

Seguindo as diretrizes de Camnitzer iniciadas na 6ª edição da Bienal, os alunos do curso foram preparados de modo a perceber e valorizar os saberes do visitante, mostrando a ele que sua relação com a obra é ativa, crítica e calcada em seu arcabouço cultural. Para isso, o curso é constituído de aulas sobre história e teoria de arte, exercícios de pensamento crítico e mediação na prática, preparação vocal, preparação corporal, atendimento ao público e conhecimento em como lidar com diferentes perfis de público.

O número de vagas para os cursos varia de edição para edição, ficando em torno de 200 a 300 vagas, das quais 108 a 210 mediadores podem ser contratados para o período das mostras. Nesse número de contratações também estão incluídos os supervisores e os assistentes de supervisão.

Para a 7ª Bienal, foram disponibilizadas 200 vagas, sendo 150 para alunos presenciais e 50 para alunos a distância. Os professores tinham 80 vagas por aula, por ordem de chegada, e, por isso, não precisava de inscrição prévia, além de qualquer pessoa poder assistir às aulas com transmissão simultânea no *site* da Bienal do Mercosul.

Segundo a Fundação (2010), houve 713 inscritos dos quais foram selecionados, em duas fases, os alunos para o curso. Ethiene Nachtigall (2010), coordenadora do Curso de Formação de Mediadores, explicou como se dá a seleção dos alunos: na primeira fase, é realizada a análise do formulário de inscrição padronizado e preenchido pela internet e, após essa primeira triagem, são realizadas entrevistas com os candidatos escolhidos. Os principais critérios – não eliminatórios, mas classificatórios – para a primeira análise baseada nas informações do formulário preenchido pelo candidato são: as experiências ou os conhecimentos na área, a diversidade de cidades, universidades, níveis de formação e cursos ou áreas de procedência, o conhecimento de línguas, a diversidade de faixas etárias e as intenções do candidato ao buscar esse curso e futuro trabalho, além do único critério eliminatório: ser profissional, formado ou estudante cursando a partir do 4º semestre da faculdade em qualquer área do conhecimento, que foi colocado para garantir alguma maturidade acadêmica dos candidatos. Da elaboração classificatória dos candidatos aprovados na primeira fase, 60% são convocados para uma entrevista. Nessa fase, são consideradas a capacidade de comunicação e fluência verbal, a coerência de colocações e a disponibilidade de tempo para frequentar o curso. Daí sairá a equipe de mediação das mostras da Bienal,

baseada na heterogeneidade de suas experiências e vivências anteriores, o que corrobora com as expectativas de relações entre mediadores e público mais efetivas nas questões contemporâneas que participam dos processos e das poéticas dos artistas das mostras, sem contar que proporcionarão receptividade mais abrangente com os professores que fizeram as mediações de seus grupos.

A propósito do perfil dos participantes, na 5ª Bienal houve uma divulgação ampla buscando alcançar estudantes de quaisquer áreas de atuação, pois até aquele momento se contava basicamente com alunos oriundos das artes e áreas afins. Na verdade, na primeira edição da Bienal a coordenação da então Ação Educativa já demonstrava abertura à participação de estudantes de diferentes áreas, mas a contratação através de estágio impossibilitava esta iniciativa, em função das regras próprias desta modalidade. Já na 7ª edição foi utilizado outro formato de contratação, o que possibilitou a participação de um público mais variado, de faixas etárias e experiências mais diversificadas. Assim, foi possível manter a contratação de estudantes e também contar com a participação de ex-mediadores, profissionais, pós-graduados e pessoas mais experientes, o que foi extremamente enriquecedor para a construção do trabalho de mediação. Tivemos alunos de mais de 30 cursos diferentes, representando cerca de 40 instituições de ensino. Contamos em especial com uma aluna de 74 anos, que participou ativamente de todas as atividades oferecidas aos alunos, workshops, palestras, performances na semana de abertura da Bienal, demonstrando também grande envolvimento e motivação durante o trabalho de mediação. (NACHTIGALL, 2010)

No ano de 2009, o curso de Formação de Mediadores ganhou também a categoria de curso a distância com a parceria do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS. Essa parceria possibilitou a participação de alunos do interior do Estado como também de outros estados do país. Segundo informações da coordenadora do Curso de Formação de Mediadores (NACHTIGALL, 2010), somente 45 candidatos foram selecionados para fazer o curso a distância. Os critérios foram praticamente os mesmos daqueles utilizados para os candidatos presenciais. Como o curso se deu em parceria com a universidade, a certificação aconteceu como em um curso de extensão do Instituto de Artes da UFRGS, levando-se a ratificar o teor profissionalizante do Projeto Pedagógico da Bienal assim como Mônica Hoff (HOFF, 2010), coordenadora geral do projeto, defende.

#### **4.6.2 Artistas em disponibilidade: a educação como um espaço para o desenvolvimento de micropólis experimentais**

A curadoria pedagógica da 7ª Bienal do Mercosul pretendeu mostrar algumas propostas educacionais não formais desenvolvidas por artistas contemporâneos e educadores independentes. Dessa forma, foram selecionados alguns projetos de artistas para fazerem residências artísticas em localidades que abrangessem um vasto território no sul do país, alcançando até as fronteiras internacionais. Os projetos, mesmo que implicitamente, possuíam algum teor educacional, o que possibilitou o objetivo principal do “Artistas em disponibilidade” como parte do Projeto Pedagógico da Bienal.

Conforme dito anteriormente, parece que a Fundação entende que há lacunas no ensino formal para as artes. De acordo com as palavras na página oficial na internet da Fundação Bienal do Mercosul (FUNDAÇÃO, 2010), os artistas e intelectuais tenderam a ocupar essas lacunas com iniciativas independentes e projetos específicos a fim de atenderem às necessidades da comunidade artística e da sociedade em geral. Esses profissionais fortaleceram, desse modo, o ensino não formal para as artes com projetos e metodologias que puderam dialogar ou confrontar com a educação oficial e programática.

Seguindo ainda as informações da página oficial na internet da Fundação (FUNDAÇÃO, 2010), os projetos dos “artistas em disponibilidade” deveriam considerar os seguintes pressupostos:

a) a obra de arte:

A obra de arte é a concreção do pensamento do artista, é um objeto, projeto ou ação que não se esgota em si mesma, mas que tem a qualidade de ser geradora de perguntas e de exercitar a reflexão. A obra de arte é, em uma de suas possibilidades, uma ferramenta que permite uma experiência cognitiva, e tem a qualidade de ser detonadora de uma série de trocas intelectuais e sensíveis: estéticas, políticas e filosóficas. (FUNDAÇÃO, 2010)

b) o espectador:

Consideramos o espectador como um ator social, agente ativo e cultural com um potencial próprio para a expressão, a ação e a troca livre de ideias. Cada espectador tem um caudal de informação e uma experiência tanto individual quanto comunitária que configuram uma inteligência especial em cada um e necessária para o conjunto do grupo social. (FUNDAÇÃO, 2010)

c) a interdisciplinaridade contemporânea:

Dentro da arte contemporânea, cada artista constrói seu próprio axioma de trabalho levando em consideração diferentes disciplinas do conhecimento. Muitos artistas contemporâneos dialogam e estabelecem leituras alternativas e não-formais [sic] de disciplinas tais como a história, a astronomia, a biologia, a sociologia, a antropologia etc. O que acontece quando os artistas se envolvem com outros saberes e metodologias de conhecimento? (FUNDAÇÃO, 2010)

#### d) prática e teoria:

Prática e teoria serão trabalhadas em uma relação íntima hierarquizando o vínculo da experiência como capital para a construção de signos e sua possibilidade de tradução em uma expressão e ação concreta. Esticar a corda entre a prática e a teoria será um desafio para o projeto. (FUNDAÇÃO, 2010)

### 4.6.2.1 Programa de residências artistas em disponibilidade

Não há nada mais educativo do que escutar. Escutar e devolver.<sup>24</sup> (informação verbal)

Para o programa de residências artistas em disponibilidade, foram convidados 14 artistas para trabalharem seus 12 projetos próprios em comunidades de algumas regiões do Rio Grande do Sul. Os projetos foram selecionados pelo Projeto Pedagógico da 7ª Bienal do Mercosul por possuírem as características elencadas acima.

As residências aconteceram no período de agosto a outubro de 2009, antes da realização das exposições da Bienal<sup>25</sup>, nas seguintes cidades: Porto Alegre, São Leopoldo, Montenegro, Lajeado, Pelotas, Caxias do Sul, Santa Maria, Tavares, Riozinho, Santana do Livramento e algumas cidades fronteiriças do Uruguai.

Os artistas e projetos selecionados para as residências foram os seguintes:

- 1) **Claudia Del Río** (Buenos Aires, Argentina) desenvolveu seu projeto “*Club Del Dibujo*” (Clube de Desenho) em Santa Maria, no período de 21 de outubro a 4 de novembro de 2009.

<sup>24</sup> Maria Helena Bernardes, em reunião com os artistas das residências do Projeto Pedagógico da 7ª Bienal do Mercosul, em 23 de julho de 2009, no Santander Cultural, em Porto Alegre.

<sup>25</sup> Alguns projetos finalizaram durante a Bienal e outros permaneceram durante todo o período das exposições.

“Clube do Desenho” foi criado, em 2002, por um grupo de artistas que pretendia difundir a prática do desenho e possuir um local de comunicação entre desenhistas, além de apoiar investigações históricas e sociológicas em que o desenho fosse o núcleo central. Seu formato foi pensado em um clube porque o grupo de artistas acreditava que é nesse espaço que se instauram verdadeiros modos de associação, cooperação e amizade.

O projeto envolve a organização de encontros entre artistas profissionais ou não para desenharem juntos em intercâmbio aberto. Além disso, o clube promove exposições físicas ou virtuais do acervo de sua coleção, ampliando a troca entre os interessados pelo desenho. Seu acervo conta com cerca de 800 trabalhos de 300 artistas que foram doados ou trocados.

Fazem parte também das ações do Clube de Desenho os treinamentos dirigidos a comunidades, que são pensados de acordo com as características a quem se destinam. Os treinamentos podem ser realizados em clubes, escolas, empresas, museus, casas de família etc.

A base de formação do Clube de Desenho é estimular o desenvolvimento do desenho como uma ferramenta de pensamento, prazer, comunicação, memória e autoconhecimento.

Para a 7ª Bienal do Mercosul, o projeto criou um espaço, no Teatro Universitário Independente – TUI –, que teve suas paredes pintadas de preto para que parecessem quadros-negros. Ali, artistas profissionais ou não, juntamente com o público em geral, reuniram-se para desenhar e refletir sobre a prática do desenho como se estivessem em um clube.

Entre os participantes, estiveram alunos da Universidade Federal de Santa Maria – UFSM –, alunos do Centro Universitário Franciscano – Unifra – e professores da rede municipal.



O objetivo principal do “Clube do Desenho”, em Santa Maria, foi, a partir da premissa de que “todos nós sabemos desenhar”<sup>26</sup> (informação verbal), incentivar e iniciar as pessoas na prática do desenho de modo afetivo, condição que Claudia Del Río acredita ser importante para a aprendizagem.

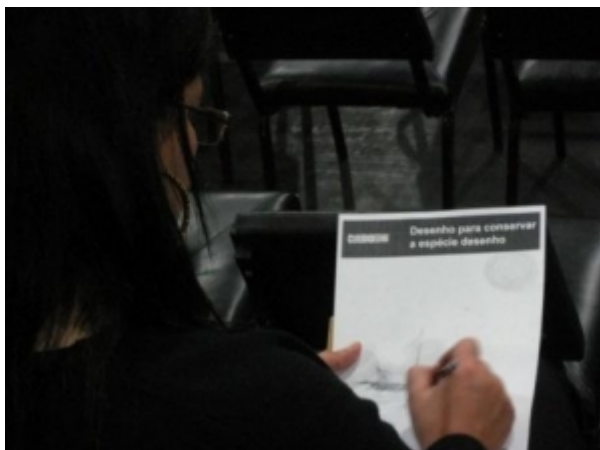


Figura 1. Exercício sendo executado durante a oficina de desenho.

Fonte:

[http://www.bienalmercosul.art.br/?Itemid=1486&id=1395&option=com\\_content&task=view](http://www.bienalmercosul.art.br/?Itemid=1486&id=1395&option=com_content&task=view)

Figura 2. Desenho feito com barbante sobre o chão.

Fonte:

[http://www.bienalmercosul.art.br/?Itemid=1486&id=1395&option=com\\_content&task=view](http://www.bienalmercosul.art.br/?Itemid=1486&id=1395&option=com_content&task=view)

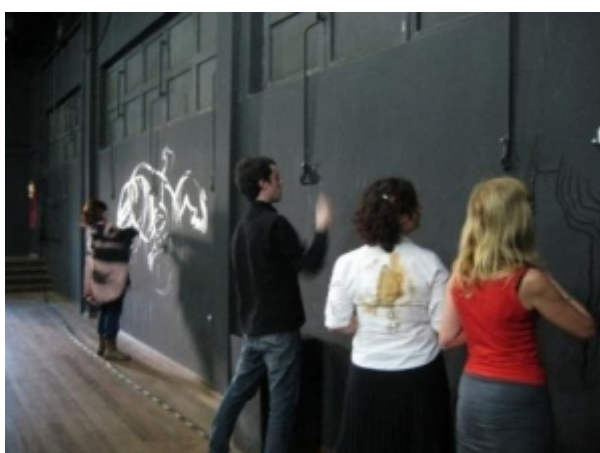


Figura 3. Desenhando nas paredes com vários materiais.

Fonte:

[http://www.bienalmercosul.art.br/?Itemid=1486&id=1395&option=com\\_content&task=view](http://www.bienalmercosul.art.br/?Itemid=1486&id=1395&option=com_content&task=view)

<sup>26</sup> Claudia del Río, na palestra da Mesa de Encontros Artistas em Disponibilidade, realizada em 21 e 22 de julho de 2009, em Porto Alegre.

2) **Diana Aisenberg** (Buenos Aires, Argentina) fez sua residência artística, entre agosto e outubro de 2009, nas escolas de Porto Alegre: Colégio Unificado Alberto Bins, Colégio de Aplicação da UFRGS, Escola Municipal Padre Ângelo Costa, Centro Municipal de Educação Paulo Freire e no grupo Odomodê, com o projeto “*Historias Del Arte, Diccionario de Certezas e Intuiciones*” (Histórias da Arte: dicionário de certezas e intuições).

O projeto é um dicionário no qual os participantes criam suas definições para palavras escolhidas. No caso, as palavras “grito” e “escuta” foram trabalhadas em referência ao tema da 7ª Bienal do Mercosul.

Os alunos das escolas participantes, ao fazerem perguntas sobre essas palavras, iniciavam um debate entre eles e os professores sobre quais definições comporiam o dicionário e o modo como elas seriam apresentadas pelas escolas no trabalho final que seria exposto. As criações envolveram diversas técnicas, materiais e linguagens à escolha dos autores. Segundo as palavras da artista, as respostas foram editadas,

dando voz e visibilidade a um grupo social dinâmico e aberto de participantes-autores. O Dicionário se torna sensor e receptor do que ‘está no ar’ – verdades, intuições e superstições daquilo que entendemos como história da arte, numa linha que vai do pessoal ao público. (FUNDAÇÃO, 2010)

Desse modo, professores e estudantes produziram um dicionário por meio de oficinas artísticas em sala de aula e o envio, por *e-mail*, de definições para as palavras “grito” e “escuta”. As construções de sentido coletivo para as palavras eleitas resultaram em criações de diversos formatos, meios e suportes.

No período de 3 a 6 de dezembro de 2009, Diana Aisenberg voltou a Porto Alegre para visitar as escolas que participaram de sua residência artística. Ela quis mostrar o resultado final de seu trabalho, que foi construído em

conjunto com os estudantes, o dicionário “Histórias da Arte – Dicionário de certezas e intuições”, que tem distribuição específica e gratuita para os participantes do projeto, prioritariamente, e para as instituições de cultura e educação.

Além do Dicionário, aconteceu uma exposição “Histórias da arte: entre Grito e Escuta”, no Colégio de Aplicação da UFRGS, durante o período da Bienal, com os trabalhos produzidos pelos participantes do projeto.

Um dos resultados da relação crítica e reflexiva entre os estudantes e suas produções pôde ser observado na mobilização dos alunos do Centro Municipal de Educação Paulo Freire, quando reivindicaram melhorias na infraestrutura do local onde estudam. Como um modo de chamar a atenção da sociedade e de seus representantes para as salas de aulas sem janelas e a falta de acesso para portadores de deficiência de sua escola, os alunos criaram uma intervenção no edifício onde estudam. Como os trabalhos que fizeram para o projeto de Diana Aisenberg estavam expostos na mostra organizada no Colégio de Aplicação da UFRGS, os estudantes fizeram reproduções desses trabalhos e expuseram também em sua escola como parte da intervenção que produziram. Foram reproduzidas, em madeira, as palavras “grito” e “escuta” e duas silhuetas que representavam o grito dos alunos e professores e a escuta do Governo e da sociedade. O conjunto dos objetos foi colocado na fachada da escola e, junto à intervenção, foi colocado um cartaz que falava sobre a participação da escola no projeto da 7ª Bienal do Mercosul.



Figura 4. A palavra selecionada “grito”.

Fonte:

[http://www.bienalmercosul.art.br/?Itemid=1486&id=1395&option=com\\_content&task=view](http://www.bienalmercosul.art.br/?Itemid=1486&id=1395&option=com_content&task=view)

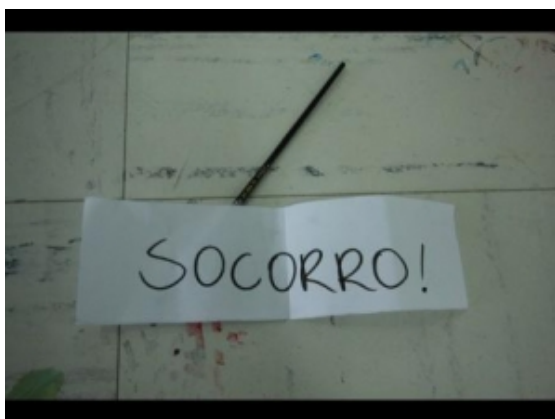


Figura 5. Uma das definições da palavra “grito”.

Fonte:

[http://www.bienalmercosul.art.br/?Itemid=1486&id=1395&option=com\\_content&task=view](http://www.bienalmercosul.art.br/?Itemid=1486&id=1395&option=com_content&task=view)



Figura 6. A palavra selecionada “música” e, ao lado, seus significados.

Fonte:

[http://www.bienalmercosul.art.br/?Itemid=1486&id=1395&option=com\\_content&task=view](http://www.bienalmercosul.art.br/?Itemid=1486&id=1395&option=com_content&task=view)

Figura 7. Um dos significados para a palavra “música”.

Fonte:

[http://www.bienalmercosul.art.br/?Itemid=1486&id=1395&option=com\\_content&task=view](http://www.bienalmercosul.art.br/?Itemid=1486&id=1395&option=com_content&task=view)





Figura 8. Trabalhando a palavra “grito”.

Fonte:

[http://www.bienalmercosul.art.br/?Itemid=1486&id=1395&option=com\\_content&task=view](http://www.bienalmercosul.art.br/?Itemid=1486&id=1395&option=com_content&task=view)



Figura 9. Exposição do projeto Histórias da Arte, Dicionário de Certezas e Intuições, da artista Diana Aisenberg, no Colégio de Aplicação da UFRGS, em Porto Alegre, em 23/10/2009.

Fonte:

[http://www.bienalmercosul.art.br/?Itemid=1486&id=1395&option=com\\_content&task=view](http://www.bienalmercosul.art.br/?Itemid=1486&id=1395&option=com_content&task=view)



Figura 10. Programa de Residências Artistas em Disponibilidade na Escola Paulo Freire com instalações do projeto da artista Diana Aisenberg, em 18/11/2009.

Foto: Cristiano Sant'Anna / indicefoto.com

Fonte:

[http://www.bienalmercosul.art.br/?Itemid=1486&id=1395&option=com\\_content&task=view](http://www.bienalmercosul.art.br/?Itemid=1486&id=1395&option=com_content&task=view)

- 3) **Diego Melero** (Buenos Aires, Argentina) fez sua residência artística em Porto Alegre com o projeto “*La Filosofía Política em El Gimnasio*” (Filosofia política na academia de ginástica).

Durante o treinamento físico dos alunos de uma academia de ginástica, o professor foi intercalando as séries de exercícios com breves conversas sobre temas da atualidade social, política, econômica e pessoal dos alunos. Em papéis que serviam de quadros, o professor foi anotando os conceitos desenvolvidos durante os diálogos e que, ao final da aula, eram lidos em voz alta pelos alunos da academia. Durante as aulas que duravam 90 minutos ou 60, na versão intensiva, os alunos, que eram desde adolescentes até a 3ª idade, ouviam música clássica.

De 3 a 6 de dezembro de 2009, Diego Melero visitou o Santander Cultural e a Escola Superior de Educação Física, em Porto Alegre. Depois, ele foi visitar a Escola Arthur Pereira de Vargas e Montenegro, em Canoas, onde foi recebido pela FUNDARTE na Casa de Cultura.

O objetivo das visitas foi apresentar o livro *“La filosofía política em el gimnasio”*, que contém os registros, as fotografias, os esquemas de exercícios e os textos utilizados por Melero em suas aulas-performance, durante o período em que realizou seu projeto de residência em Porto Alegre, em 64 páginas coloridas. O livro possui distribuição específica e gratuita para os participantes do projeto, prioritariamente, e para as instituições de cultura e educação.



Figuras 11 e 12. Resultados das conversas sobre filosofia que aconteciam nos intervalos dos exercícios na academia ou durante as leituras dos textos construídos a partir das conversas.

Fonte: [http://www.bienalmercosul.art.br/?Itemid=1486&id=1395&option=com\\_content&task=view](http://www.bienalmercosul.art.br/?Itemid=1486&id=1395&option=com_content&task=view)



Figuras 13 e 14. Leituras dos textos construídos a partir das conversas ocorridas entre os exercícios na academia.

Fonte:

[http://www.bienalmercosul.art.br/?Itemid=1486&id=1395&option=com\\_content&task=view](http://www.bienalmercosul.art.br/?Itemid=1486&id=1395&option=com_content&task=view)

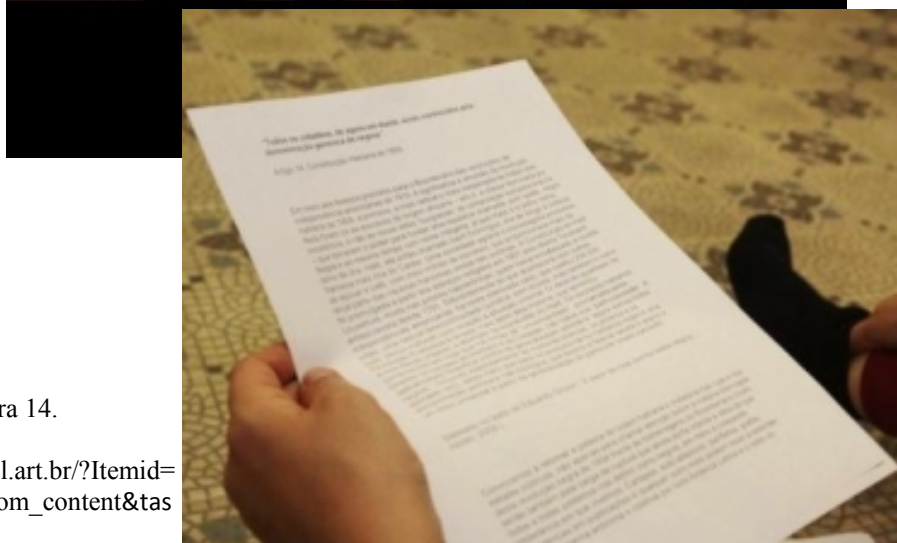


Figura 15. Detalhe da figura 14.

Fonte:

[http://www.bienalmercosul.art.br/?Itemid=1486&id=1395&option=com\\_content&tas](http://www.bienalmercosul.art.br/?Itemid=1486&id=1395&option=com_content&tas)

- 4) **Francisco Tomsich e Martín Verges** (Montevideu, Uruguai) executaram o projeto T.D.U.E.P.U.R.C. (Tradução de um estudo para um retrato comum) na residência artística que fizeram no litoral norte do Rio Grande do Sul, na cidade de Riozinho. A residência começou em 25 de julho de 2009.

No período de 29 de junho a 3 de julho de 2009, Francisco e Martín percorreram as cidades de Osório, Torres, Capão da Canoa, Santo Antônio



da Patrulha, Riozinho, Rolante, Terra de Areia e Maquiné, no litoral norte do Rio Grande do Sul. As visitas serviram como pesquisa para a execução de seu projeto e de aproximação com escolas, professores e outros grupos que pudessem contribuir para a realização da residência.

O projeto de Tomsich e Verges foi o resultado de uma pesquisa feita por nove viajantes, entre eles, artistas, desenhistas e responsáveis por diferentes áreas de investigação, que se instalaram em uma casa, em Riozinho, que serviu de ateliê, por, aproximadamente, 15 dias.

Na casa, foram organizadas oficinas de desenho com os alunos da Escola Estadual João Alfredo, uma escola rural, onde os participantes fizeram retratos das pessoas da localidade bem como das coisas que encontravam nos espaços que faziam parte de seu cotidiano, como também, além dos desenhos, o projeto foi construído com a utilização de vídeos, mapas, fotografias, impressões, traduções e convivência com os alunos. Enfim, qualquer material que servisse como registro das experiências compartilhadas serviu aos artistas para construírem as representações do local.

Os artistas viajantes eram, além de Tomsich e Verges, os artistas uruguaios Guillermo Stoll e Marcelo Rilla e os artistas e estudantes de artes da UFRGS Nathália García, Claudia Hamerski, Fernanda Manea, Guilherme Moojen e Federico Stunz. Os artistas também retrataram as pessoas em seus lugares habituais, o que encontravam durante a viagem e suas saídas pela localidade, além de recolherem os desenhos feitos pelos retratados.

O objetivo final desse projeto foi formar uma obra de autoria coletiva e que identificasse a localidade onde ela estava sendo criada. Foi uma obra assinada por todos os participantes para ser mostrada e publicada.

Durante o mês de outubro, foi realizada uma exposição com os registros da residência no Museu do Trabalho, em Porto Alegre.

Em 11 de dezembro, Francisco e Martín voltaram a Riozinho para entregar os arquivos com os desenhos produzidos e os exemplares do livro publicado.

No livro, *“Traspuesto de um Estudio para um Retrato Común #3 Riozinho”*, aparecem os registros da viagem realizada pelos artistas residentes e seus convidados. O livro tem distribuição específica e gratuita para os participantes do projeto, prioritariamente, e para as instituições de cultura e educação.



Figuras 16, 17, 18 e 19. Os desenhos das pessoas, dos animais e das espécies de plantas encontradas na localidade eram retratadas para fazerem parte de um livro específico da vida daquela localidade.

Fonte: [http://www.bienalmercosul.art.br/?Itemid=1486&id=1395&option=com\\_content&task=view](http://www.bienalmercosul.art.br/?Itemid=1486&id=1395&option=com_content&task=view)



Figura 20. Entrega do livro “*Transpuesto de un Estúdio para un Retrato Común #3 Riozinho*”, pelos artistas Francisco Tomsich e Martín Verges aos estudantes da comunidade de Riozinho, em 18/12/2009.  
Foto: Flavia de Quadros / indicefoto.com.  
Fonte: <http://anticlimacus.wordpress.com/2009/12/18/entrega-de-libros-en-riozinho-11-de-diciembre-de-2009/colegialas/>



Figura 21. Entrega do livro “*Transpuesto de un Estúdio para un Retrato Común #3 Riozinho*”, pelo artista Francisco Tomsich à Tânia, que observa o seu retrato publicado, na comunidade de Riozinho, em 18/12/2009.  
Foto: Flavia de Quadros / indicefoto.com.  
Fonte: <http://anticlimacus.wordpress.com/2009/12/18/entrega-de-libros-en-riozinho-11-de-diciembre-de-2009/tania/>



Figura 22. Entrega do livro “*Transpuesto de un Estúdio para un Retrato Común #3 Riozinho*”, ao Sr. Eduardo (“éste sos vos, Eduardo”), pelo artista Francisco Tomsich, na comunidade de Riozinho, em 11/12/2009.

Foto: Flávia de Quadros / indicefoto.com.

Fonte: <http://anticlimacus.wordpress.com/2009/12/18/entrega-de-libros-en-riozinho-11-de-diciembre-de-2009/1rio01/>



Figura 23. Entrega do livro “*Transpuesto de un Estúdio para un Retrato Común #3 Riozinho*”, na Escola João Alfredo, na comunidade de Riozinho, em 11/12/2009.

Foto: Flávia de Quadros / indice.com.

Fonte: <http://anticlimacus.wordpress.com/2009/12/18/entrega-de-libros-en-riozinho-11-de-diciembre-de-2009/1rio34/>



Figura 24. Entrega do livro “*Transpuesto de un Estúdio para un Retrato Común #3 Riozinho*” à Família Strasburger, por um artista convidado, na comunidade de Riozinho, em 11/12/2009. Foto: Flávia de Quadros / indicefoto.com. Fonte: <http://anticlimacus.wordpress.com/2009/12/18/entrega-de-libros-en-riozinho-11-de-diciembre-de-2009/los-strasburger/>

5) **Gonzalo Pedraza** (Santiago do Chile), artista e curador, levou seu projeto “*Colección Vecinal*” (Coleção Vicinal) para a residência artística que realizou em Caxias do Sul.

No encontro que aconteceu em julho, Pedraza<sup>27</sup> (informação verbal) reportou-se a seu projeto como um projeto pedagógico que não ensina sem que se aborde o próprio conhecimento do contexto e do fazer que se faz circular. Ele disse que se baseou nos antigos gabinetes de pintura do século XIX que muito ainda se encontram na memória das pessoas como lugares de arte.

<sup>27</sup> Gonzalo Pedraza em participação como palestrante da “Mesa de Encontros: artistas em disponibilidade”, realizada em Porto Alegre, em 21 e 22 de julho de 2009.

Em Caxias do Sul, Pedraza visitou as casas dos moradores e recolheu “obras de arte” que as pessoas tinham em casa sob a condição de empréstimo para uma exposição. Os moradores, ao emprestar o objeto para a exposição, determinavam se tinham e o que achavam ser uma obra de arte.

Ao final da coleta e envolvendo os moradores da localidade, as obras foram selecionadas e organizadas para uma exposição conjunta, que se realizou na Sala de Exposições Temporárias do Museu Municipal de Caxias do Sul.

Uma equipe composta por moradores da cidade atuou como cocuradora ao lado de Gonzalo, curador e responsável pelo projeto. Nessa atividade, com metodologia própria, Gonzalo passou conhecimentos de curadoria a diferentes pessoas da cidade. A equipe de cocuradoria foi formada por 20 pessoas, entre elas, universitários, artistas, músicos, carnavalescos e a primeira-dama da cidade.

Aqui não podemos deixar de lembrar de Paulo Freire quando vemos que foi a partir do contexto de cada morador que o conceito de arte foi se formando coletivamente. Ao perguntar a cada um se havia um objeto de arte em sua casa que pudesse ser emprestado para participar de uma exposição, foi a pessoa que determinou o que era ou não arte. E, ao deixá-lo em contato com “outros objetos de arte” emprestados por outros moradores, foi o contágio de saberes e ideias que fez com que os “coleccionadores” formulassem e avaliassem o que sabiam sobre arte. Além disso, houve uma importante troca de saberes ao levar o curador a questionar seu projeto em termos de ser ou não pedagógico. Conforme as palavras de Gonzalo na entrevista para este trabalho:

La experiencia de la Bienal fue realmente enriquecedora. Me ayudó a repensar el trabajo que había realizado (Colección Vecinal) en coordenadas espaciales y culturales completamente distintas, y que además debía incorporar el término pedagógico, cuestión inédita en el proyecto y que los curadores de la Bienal en su invitación consideraban como un capital en mi propuesta. (PEDRAZA, 2010)<sup>28</sup>

---

<sup>28</sup> O texto correspondente a tradução é: A experiência da Bienal foi realmente enriquecedora. Ela me ajudou a repensar o trabalho que havia realizado (Coleção Vicinal) em aspectos espaciais e culturais completamente diferentes, e que devia acrescentar o caráter pedagógico, questão nova em meu projeto e que os curadores da Bienal, com seu convite, consideraram existir em minha proposta.

Ainda nos remetendo à entrevista que Gonzalo (2010) deu para este trabalho, vale a pena esclarecer que ele não é um artista visual, mas um historiador de arte que analisa a arte sob um aspecto histórico e ideológico.

Daí ele trabalhar a curadoria “como uma forma de pedagogia que não necessariamente ensina os conceitos habituais”. Isso gera uma confusão em suas próprias palavras. Ao mesmo tempo em que diz que não via seu projeto com um caráter pedagógico, ele trabalhou a curadoria em Caxias do Sul, revelando o caráter pedagógico que estava implícito em seu projeto. Apenas tal aspecto de seu projeto não estava sendo destacado por ele como um agente importante de enunciação para seu trabalho.

Por outro lado, Gonzalo (2010) é muito feliz, considerando-se o que esse trabalho quer discutir, quando diz que a curadoria “es un campo ha explorar que en la actualidad ha *tenido el deber de mediar entre un objeto y un público, creando puentes entre el “arte” y las personas, esa cuestión mal llevada a veces y otras no [...]* (grifo nosso)”<sup>29</sup>. Nessas palavras, está embutida a abrangência que este trabalho quer trazer para a palavra mediação e que deveria ser considerada desde os primeiros alinhamentos de uma exposição.

Os questionamentos que Gonzalo (2010) traz quando lhe foi perguntado sobre o ensino formal para a arte : “es necesario enseñar arte? puede el ‘arte’ educar? deben ir las personas a ver exhibiciones de ‘arte’?”<sup>30</sup> deveriam estar presentes na formulação de qualquer projeto expositivo, tendo em vista que ele será um maneira de expor determinadas obras de arte e fazer com que tais objetos comuniquem algo determinado por tal projeto. Entendo que essas são perguntas fundamentais a serem avaliadas para a tentativa de se minimizar quaisquer resistências que possam acontecer na relação das obras

---

<sup>29</sup> O texto correspondente à tradução é: “é um campo que deve ser explorado, visto que, na atualidade, *tem como dever mediar um objeto e o público, criando pontes entre a arte e as pessoas. Essa questão, às vezes, é mal entendida. Em outras não [...]*” (grifo nosso)

<sup>30</sup> O texto correspondente à tradução é: “é necessário ensinar arte? Pode a ‘arte’ educar? As pessoas devem visitar exposições de ‘arte’?”

com o público – procurar entender o outro lado e, a partir daí, elaborar o projeto curatorial.

A ação Projeto Pedagógico da Bienal do Mercosul deixou sua marca na cidade de Caxias do Sul. A partir das palestras que Gonzalo Pedraza deu em algumas escolas da rede municipal, os professores dessas escolas irão repetir a ideia do projeto, com o apoio da Prefeitura Municipal, organizando futuras exposições juntamente com seus alunos, praticando os conceitos discutidos durante os encontros com o curador.

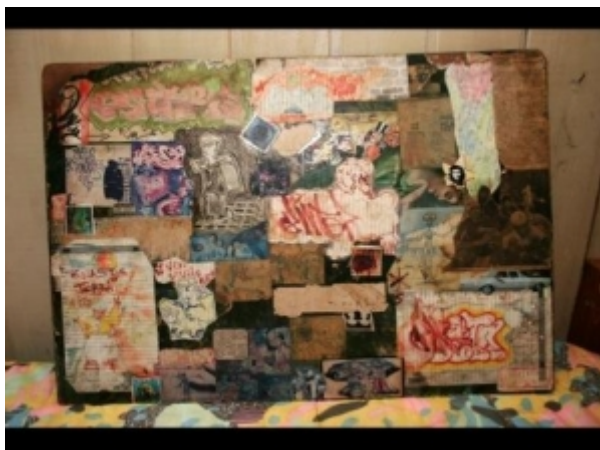


Figura 25. Uma das “obras de arte” emprestada por um dos moradores de Caxias do Sul para a exposição de curadoria de Gonzalo Pedraza.

Fonte:

[http://www.bienalmercosul.art.br/?Itemid=1486&id=1395&option=com\\_content&task=view](http://www.bienalmercosul.art.br/?Itemid=1486&id=1395&option=com_content&task=view)

Figura 26. As obras emprestadas estavam sendo agrupadas para a exposição de curadoria de Gonzalo Pedraza, com cocuradoria de alguns moradores de Caxias do Sul.

Fonte:

[http://www.bienalmercosul.art.br/?Itemid=1486&id=1395&option=com\\_content&task=view](http://www.bienalmercosul.art.br/?Itemid=1486&id=1395&option=com_content&task=view)







Figura 27. As obras emprestadas já estavam todas no espaço onde se realizaria a exposição de curadoria de Gonzalo Pedraza, com cocuradoria de alguns moradores de Caxias do Sul.

Fonte:

[http://www.bienalmercosul.art.br/?Itemid=1486&id=1395&option=com\\_content&task=view](http://www.bienalmercosul.art.br/?Itemid=1486&id=1395&option=com_content&task=view)



Figura 28. Montagem das obras emprestadas para a exposição de curadoria de Gonzalo Pedraza, com cocuradoria de alguns moradores de Caxias do Sul. É interessante notar como se deu a organização do espaço, lembrando as mostras até o século XIX.

Fonte:

[http://www.bienalmercosul.art.br/?Itemid=1486&id=1395&option=com\\_content&task=view](http://www.bienalmercosul.art.br/?Itemid=1486&id=1395&option=com_content&task=view)

6) **João Modé** (Rio de Janeiro, Brasil) realizou sua residência artística na região da fronteira entre Brasil e Uruguai, com o projeto “Rede: um projeto itinerante e interativo”.

Seu percurso ultrapassou a fronteira com o Uruguai, e a “Rede” foi construída pelos habitantes das cidades limítrofes de Santana do Livramento e Rivera, Barra do Quaraí e Artigas, Aceguá (do Brasil) e Aceguá (do Uruguai), revelando as relações e os interesses próximos das pessoas que vivem ali, mesmo que estejam separadas por uma linha geográfica, muitas vezes representada apenas por uma rua.

Esse projeto teve como objetivo a construção de uma trama – rede – com fios coloridos e outros materiais, e contou, para sua execução, com a participação direta das pessoas das localidades.

A trama da rede podia sugerir as relações entre as pessoas e suas ligações com a comunidade nas quais estavam inseridas.



Figuras 29 e 30. Elaboração da “rede” de João Modé com a participação dos moradores das localidades onde a “rede” era tramada.

Fonte: [http://www.bienalmercosul.art.br/?Itemid=1486&id=1395&option=com\\_content&task=view](http://www.bienalmercosul.art.br/?Itemid=1486&id=1395&option=com_content&task=view)



Figuras 31, 32, 33 e 34. Elaboração da “rede” de João Modé com a participação dos moradores das localidades onde a “rede” era tramada.

Fonte: [http://www.bienalmercosul.art.br/?Itemid=1486&id=1395&option=com\\_content&task=view](http://www.bienalmercosul.art.br/?Itemid=1486&id=1395&option=com_content&task=view)

- 7) **Julio Lira** (Fortaleza, Ceará) levou seu projeto “PerCursos Urbanos – Escuta na Cidade/Ruído na Bial – Escuta na Bial/Ruído na Cidade” para sua residência artística na cidade de Porto Alegre. Conforme as palavras na página oficial na internet da Fundação Bial do Mercosul, o projeto de Julio Lira se propunha a “trocar ideias, (re)descobrir espaços e pessoas da cidade, partilhando as tardes de sábado com velhos e novos amigos e cenários que surgem a cada roteiro.”(FUNDAÇÃO, 2010).

Julio trouxe, para sua residência, o trabalho que vem realizando dentro do Coletivo Mesa (Mediação de Saberes) em Fortaleza, no Ceará, há mais de cinco anos.

O projeto é constituído por roteiros realizados em ônibus urbanos, em que alguns convidados do artista conversam, trocam informações e reflexões sobre os mais variados temas com um grupo previamente organizado que forma os passageiros do ônibus.

Os percursos traçam diferentes espaços sociais que são pensados de forma diferente para cada público, em que as conversas apresentam discussões sobre os desafios e as possibilidades da cidade, além de promoverem o encontro de saberes acadêmicos e populares das pessoas que atuam como mediadoras do percurso. O importante são as relações de troca que acontecem, nesses contatos, entre as diferentes características culturais e sociais dos envolvidos.

Na mesa de encontros Artistas em Disponibilidade, realizada em julho, em Porto Alegre, Julio Lira (informação verbal)<sup>31</sup> falou sobre seu projeto como uma ação política, no qual pessoas cujas falas não são ouvidas podem falar sobre seus saberes e suas histórias, valorizando valores culturais em todas as classes sociais. Além disso, seu projeto busca apoiar a construção de sistemas culturais e dar visibilidade a equipamentos desconhecidos, além de repensar padrões de convivência. As saídas dos grupos nos ônibus fazem a leitura da cidade como instrumento semântico, alertando para muitos aspectos não percebidos pela população, seja pela invisibilidade ou pelo automatismo com que ela passa pela cidade.

---

<sup>31</sup> Julio Lira em participação como palestrante da “Mesa de Encontros: artistas em disponibilidade”, realizada em Porto Alegre, em 21 e 22 de julho de 2009.

Em Porto Alegre, para a 7ª Bienal, o projeto Percursos Urbanos aconteceu nos dias 21, 22, 24 e 25 de outubro e 1, 4, 5, 7, 11, 14 e 15 de novembro de 2009, com as saídas sempre do Armazém A3 do Cais do Porto.

As pessoas interessadas tinham de agendar para poder participar de um dos roteiros que durava em torno de três horas e meia.



Figura 35. Marcas da Bienal rodando pela cidade no projeto PerCursos de João Lira.

Fonte: <http://juliolira.wordpress.com/>

Entre os roteiros elaborados por Julio Lira para a 7ª Bienal, destaca-se alguns:

- “Nas Barcas da Memória”, na Vila dos Pescadores (Vila Guaíba) localizada na Vila Assunção, na zona sul de Porto Alegre. A moradora Neca Silveira foi a mediadora de uma conversa que buscou mostrar a importância daquele local para a cidade por se tratar de um ponto de venda tradicional de peixe vivo e pelo ancoradouro de barcas que, no passado, ligavam Porto Alegre ao sul do Estado.



Figura 36. Bandeirola com o nome da comunidade “Peixe Vivo”.

Fonte: <http://juliolira.wordpress.com/>

Figura 37. A mediadora e articuladora Neca foi encontrada por acaso.

Fonte: <http://juliolira.wordpress.com/>

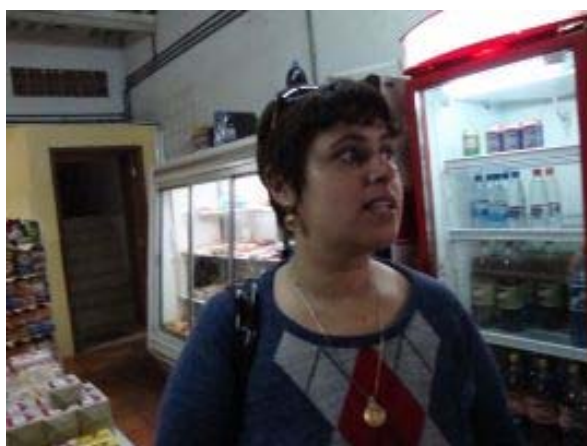


Figura 38. A comunidade Peixe Vivo preparou para o grupo uma exposição sobre a história do bairro.

Fonte: <http://juliolira.wordpress.com/>

- “Águas e Afetos de Porto Alegre”, com mediação de Rafael Devos – doutor em Antropologia Social e pesquisador da UFRGS –, foi o percurso pensado para o Arroio Dilúvio.

Enquanto os participantes visitavam a sub-bacia do Arroio Dilúvio, eram discutidas questões sobre saneamento, dinâmica ambiental da bacia, novos modelos de saneamento e urbanização dos arroios, ao mesmo tempo em que dividiam memórias e imagens antigas da região.

- “Dos 18 aos 30 ou a Bienal do Mercosul em 7 tempos” foi o percurso mediado por Mônica Hoff, coordenadora geral do Projeto Pedagógico da Fundação Bienal do Mercosul, que falou sobre a história da Bienal do Mercosul enquanto o grupo percorria os locais que fizeram parte dessa história.
  
- “Negritude e Musicalidade – A Cidade Musicada” foi mediado por Richard Serraria que é cantor, compositor e mestre em literatura brasileira.

Perto de um curso de um lago que na boca de um povo é rio, a fala da gente desse lugar e suas histórias, longe dos caminhos conhecidos e oficiais a invenção da gíria cotidiana, causos e lendas em ritos envolvendo a negritude em suas reconstruções e invenções, o batuque vindo do couro de cavalo, o arco e a lira, Julio Lira e Richard Serraria, canção e poesia, percurso urbano e percurso humano, o mesmo braço que roca o sopapo é o braço de luta, grito e escuta. (FUNDAÇÃO, 2010)

- “Crimes dos anos 30 – A Cidade (re)visitada” foi um roteiro pensado para o debate da realidade urbana e social de Porto Alegre, com base em dois assassinatos que ocorreram na década de 1930 na cidade. As assassinas foram mulheres que possuíam vidas comuns e que se revoltaram contra seus companheiros. O mediador do percurso foi o historiador, educador e pesquisador João Timotheo Machado.
  
- “A cidade como templo (religiosidade)” foi o percurso mediado por Baba Diba de Iyemonja, da Comunidade Terreira Ilê Axé Iyemonja Omi Olodo e membro da Congregação em Defesa das Religiões Afro do Estado do Rio Grande do Sul – CEDRAB/RS.

O objetivo desse roteiro foi ampliar o conceito de templo como estrutura arquitetônica dedicada à religião para o espaço da cidade que se estabelece também como espaço cultural.

A partir de seus símbolos e ritos, as matrizes afro-brasileiras elaboraram novos significados para os espaços públicos, transformando o território urbano em lugar de culto e ligação com seus universos religiosos.



Figura 39. Baba Diba se apresenta ao grupo no pavilhão central da Bienal.  
Fonte: <http://juliolira.wordpress.com/>



Figura 40. Em volta de Baba Diba, no Mercado Público, onde se encontram vários pontos de venda de produtos religiosos.  
Fonte: <http://juliolira.wordpress.com/>

Figura 41. Visita às docas, espaço de saudação a Oxum.  
Fonte: <http://juliolira.wordpress.com/>





- “O vídeo como arma (audiovisual)” foi o roteiro que pretendeu debater as fronteiras do vídeo com outras linguagens, como o cinema e as artes visuais.

Mediada por Gustavo Türck – jornalista e membro do Coletivo Catarse de Comunicação –, a discussão foi orientada para a vertente politizada do vídeo, de modo a se refletir na produção do vídeo como uma arma, um instrumento de transformação.



Figura 42. Parada no Arquivo Público para assistir a vídeos.

Fonte: <http://juliolira.wordpress.com/>



Figura 43. Assistindo a vídeos ativistas.

Fonte: <http://juliolira.wordpress.com/>

- “Paisagens não visuais (vivências)” foi um roteiro mediado por Thaís Aragão – produtora cultural, jornalista e pesquisadora do som enquanto constituidor de territorialidades – e Juliano Machado – funcionário

público federal, jornalista e graduando em Ciências Sociais, e deficiente visual desde os 10 anos de idade.

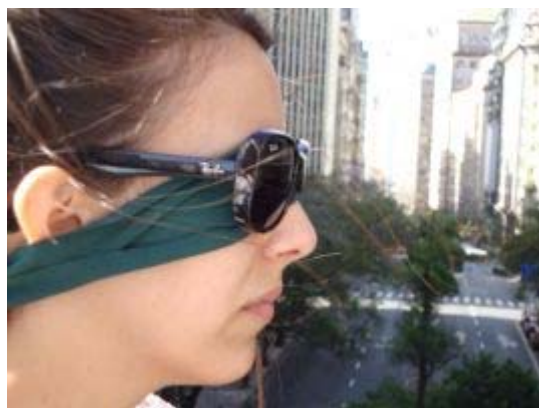
Em algumas vezes desse percurso, os participantes usaram vendas sobre os olhos para perceberem a cidade pela escuta, pelo tato e pela atenção sinestésica. Tiveram essas experiências também com obras expostas na Bienal.

A conversa girou em torno de se pensar a paisagem como algo não determinado apenas pelo visual mas pela articulação de experiências – vivências – sensórias e práticas discursivas.



Figura 44. Depois das apresentações, Juliano responde às perguntas enquanto viajam no ônibus.

Fonte: <http://juliolira.wordpress.com/>



Figuras 45 e 46. Proposição: escutar uma esquina, discernir sons.

Fonte: <http://juliolira.wordpress.com/>



Figura 47. Proposição: prestar atenção ao piso.  
 Fonte: <http://juliolira.wordpress.com/>

O projeto de Julio Lira foi mais um a afirmar o cunho inclusivo que o Projeto Pedagógico deu a suas ações. Pensar em um projeto pedagógico para um evento em artes visuais pode nos levar ao equívoco de nos perguntar onde estaria o objeto de arte nesse projeto. Trata-se de um pensamento imediatista porque sabemos que a arte, sobretudo a contemporânea, permeou todas as discussões levantadas durante os percursos. Foram tratadas questões que fazem parte dos processos artísticos e poéticos da contemporaneidade, desde a inclusão de temas relacionados às minorias até a fuga do visual por meio dos sentidos e das sensibilidades do mediador Juliano Machado em “Paisagens não visuais”.

- 8) **Maria Helena Bernardes e André Severo** (Porto Alegre, Brasil) fizeram sua residência artística na região de Tavares rumo ao Chuí com o projeto “Areal: a arte da conversação”. Esse projeto previa a

realização de um filme experimental concebido e produzido por artistas dentro do contexto do litoral do extremo sul do Rio Grande do Sul e almeja alcançar não somente o embate entre uma ação artística e a paisagem peculiar do extremo sul do Brasil, mas também propiciar uma reflexão sobre os limites cada vez mais imprecisos da arte como disciplina na atualidade.(FUNDAÇÃO, 2010)

O filme foi produzido com o nome de “Histórias de Península e Praia Grande: Arranco” que traz as histórias contadas pelos moradores das

localidades e recolhidas pelos artistas enquanto eles percorreriam a região, durante a realização do Projeto Areal.

Na explanação que os artistas fizeram de seus trabalhos, na mesa de encontros Artista em Disponibilidade (informação verbal)<sup>32</sup>, sobre a residência artística do Projeto Pedagógico, eles disseram que seu projeto se realizava em trânsito, colhendo histórias, imagens e sons entre os faróis de Mostardas ao Chuí. Além disso, o projeto se caracterizava pela multiplicação das informações e pela difusão de saberes ao fazerem parte de um livro e de um filme.

Esse projeto teve o forte apelo da oralidade porque, ao resgatar as histórias e narrativas das populações locais, imprimiu uma consciência de coletividade e identidade nas pessoas ouvidas porque tocava no desejo que o homem tem de falar, de contar sobre sua vida e sobre sua imaginação. Desse modo, ao ser realizado, o projeto levantava a autoestima dessas pessoas porque alguém – artistas – as ouvia, dando-lhes uma importância que julgavam não ter e devolvendo-lhes o sentido dessa mesma importância à transmissão de saberes pela oralidade. A demonstração de que todos nós temos coisas a ensinar, e não só a aprender.

Tal troca de conhecimento, reforçando o aspecto de formação também do artista e não só de público que contém o Projeto Pedagógico da Bienal do Mercosul, ficou clara quando André Severo (2010) diz na entrevista que respondeu por *e-mail* para este trabalho:

Ao nos conduzir, mais uma vez, para a região que nos deu as bases poético-conceituais do projeto Areal; e ao nos colocar novas indagações sobre a relação entre a realização da experiência artística e suas possibilidades de compartilhamento público, esta experiência acabou por abrir-me a questionamentos sobre que espécies de realizações a interdependência entre ação e paisagem pode apresentar para nós; de que maneira ela prolonga nossa percepção e de que modo transforma nossa expressão em relação de comunicação com o outro, com nós mesmos e com o mundo. (SEVERO, 2010)

---

<sup>32</sup> Maria Helena Bernardes e André Severo em participação como palestrantes da “Mesa de Encontros: artistas em disponibilidade”, realizada em Porto Alegre, em 21 e 22 de julho de 2009.

Maria Helena (2010) fala, nesse mesma entrevista, sobre a relação artista-público. E foi sobre essa relação que sua experiência no Projeto Pedagógico foi mais forte. Ela diz entender que o artista trabalha para um “público de arte”, o que esconde, em certos momentos, que nem sempre é um público de arte que manterá contato com a obra. A noção da heterogeneidade desse público ficou nítida quando ela se reportava às pessoas que encontrava em suas viagens pela residência. Eram pessoas que não tinham acesso a obras de arte nem, por isso, deixavam de ser sensíveis e participaram de seu trabalho de arte. Ela complementa que o projeto Areal pôde

possibilitar que as pessoas se dêem conta de que a arte está por aí, que não é propriedade de ninguém, que ela existe tanto em ações simples, quanto complexas, que é um ponto de vista sobre determinadas situações que todo mundo vive ou poderia viver. (BERNARDES, 2010)

Por outro lado, tanto André Severo (2010) como Maria Helena (2010), apesar de dizerem que acreditam “que uma arte para ser pedagógica tenha que ter nenhuma característica específica”, são adeptos de uma relação arte-público “pura”, isto é, sem a interferência de

nenhum tipo de instrumento de mediação para que possa ser compartilhada e experienciada intensa e completamente (inclusive em todas os seus hermetismos e lacunas) para o público a que se destina. (BERNARDES; SEVERO, 2010)

Isso implica deduzirmos que a dupla de artistas está pensando na mediação com um sentido estreito, e não na abrangência que este trabalho defende. Segundo Maria Helena, que acredita em uma arte impregnada de sentido pedagógico, mesmo que não seja específica para esse fim, ela assume o trabalho que realiza com André como

produto de uma interação viva, com pessoas e paisagens, apresentando-o como uma construção sempre em andamento, uma experiência atravessada por outros, um processo de

descoberta que se pode experimentar viver sem a preocupação de fazer ou não fazer arte, sem dar nomes. (BERNARDES; SEVERO, 2010)

Se formos ao sentido lato da palavra mediação<sup>33</sup>, entenderemos que Maria Helena assume que seu trabalho está sendo mediado todo o tempo em seu processo criativo, mas não percebe o fato porque ainda estará presa ao ato de mediação apenas como as atividades explicitamente preparadas para essa relação da arte com o público. Quando Maria Helena (2010) fala em “uma interação viva, com pessoas e paisagens”, já está implícita uma mediação entre percepções distintas que se configura como “uma construção sempre em andamento”. O encontro com o outro pressupõe um ato mediador porque coloca em choque, pelo menos, dois pontos de vista distintos, ocasionando uma relação baseada em um acordo implícito ou não entre os dois. As discussões aparecem quando a mediação, os argumentos de um e de outro, não conseguem atingir um acordo que agrade aos lados conflitantes. Por acaso não é isso o que acontece na relação da obra com o espectador: o encontro do ponto de vista do artista com o do receptor?

André Severo e Maria Helena Bernardes fizeram três viagens de Tavares ao Chuí, com duração de um dia cada uma. A última viagem da dupla de artistas aconteceu no dia 30 de setembro de 2009 e teve como convidados o cineasta Marcelo Coutinho e a artista Jane Pinheiro.

Os criadores do projeto já trabalhavam com propostas que discutiam o deslocamento contextual da produção artística e seu confronto com paisagens culturais afastadas dos grandes centros produtores de arte. O Projeto Areal foi iniciado no ano 2000, no litoral Sul do Estado do Rio Grande do Sul. Trata-se de um projeto que, a partir de sua conceituação, pretende dar suporte à produção de artistas convidados e fazer a publicação da série de livros “Documento Areal”.

---

<sup>33</sup> Segundo HOUAISS, mediação é uma intervenção, intercessão, ato de interceder, intermédio, intervir em favor de algo ou de alguém, a busca de um acordo que na justiça fica a cargo do juiz fazer a mediação entre as partes, acerto de conflitos com sugestão para as partes interessadas.



Figuras 48, 49 e 50. Imagens de Maria Helena e André Severo caminhando pela orla das localidades que visitaram. Foram locais que fizeram parte do filme produzido por André Severo como um dos resultados do projeto Areal.

Fonte:

[http://www.bienalmercosul.art.br/?Itemid=1486&id=1395&option=com\\_content&task=view](http://www.bienalmercosul.art.br/?Itemid=1486&id=1395&option=com_content&task=view)

9) **Nicolas Floc'h** (Paris, França) desenvolveu o projeto “*El Gran Trueque*” (A Grande Troca) em sua residência artística em Porto Alegre.

Nicolas começou a desenvolver esse projeto em um acampamento no Chile, como convidado. Lá, ele ficou uma semana e reuniu 30 pessoas de uma localidade para uma oficina na qual os participantes construíram réplicas dos objetos de que necessitavam, mas que não tinham acesso. Utilizando madeira e materiais reciclados, cada participante da oficina produziu uma escultura, em escala real, de seu objeto de desejo. Cada objeto foi identificado com “*El Gran Trueque, Nicolas Floc'h*”, em que se acrescentou

o nome da pessoa que o construiu. A intenção é que o objeto real seja trocado com o autor por sua escultura.

A partir da pesquisa e análise das condições de vida e das necessidades da localidade, o projeto cria metáforas entre o imaginário e o real.

Em Porto Alegre, nas comunidades Morro da Cruz, Lami e Comunidade Utopia e Luta, o projeto foi realizado juntamente com Camilo Yáñez.

A Comunidade Autônoma Utopia e Luta, localizada na Avenida Borges de Medeiros nº 77, desejava recuperar a fachada do prédio onde está sediada – antiga propriedade do INSS que foi o primeiro edifício público do país a ser destinado à moradia popular –, com a criação de um mural. Para realizar esse desejo, os moradores da comunidade participantes do projeto construíram as ferramentas, os pincéis e as latas de tinta de que necessitavam, inclusive um jaú de dois metros de altura.



Figura 51. Moradora da Comunidade Autônoma Utopia e Luta.

Fonte:

[http://www.bienalmercosul.art.br/?Itemid=1486&id=1395&option=com\\_content&task=view](http://www.bienalmercosul.art.br/?Itemid=1486&id=1395&option=com_content&task=view)



O Instituto Murialdo, do Morro da Cruz, que desejava montar uma banda, produziu estante para violão, estante para guitarra, estante para cavaquinho, teclado, banco e suporte de teclado, carrilhão com suporte, congas tumbadoras e caixa amplificadora. Nessa mesma comunidade, os moradores também queriam ter seu time de futebol. Sendo assim, eles construíram desde o campo de futebol até as traves, os uniformes, as chuteiras, as bolas e demais objetos necessários para a criação do time.



Figuras 51, 52, 53 e 54. Instituto Murialdo da Comunidade do Morro da Cruz.

Fonte:

[http://www.bienalmercosul.art.br/?Itemid=1486&id=1395&option=com\\_content&task=view](http://www.bienalmercosul.art.br/?Itemid=1486&id=1395&option=com_content&task=view)



O transporte é o principal problema para os moradores do Lami. Então, os moradores participantes fizeram um micro-ônibus de madeira, em tamanho natural, com o máximo de detalhes internamente.



Figura 55. Comunidade do Lami.

Fonte:

[http://www.bienalmercosul.art.br/?Itemid=1486&id=1395&option=com\\_content&task=view](http://www.bienalmercosul.art.br/?Itemid=1486&id=1395&option=com_content&task=view)

Os 77 objetos produzidos pelos moradores das três comunidades foram expostos na mostra “Biografias Coletivas”, no Armazém A5 do Cais do Porto. A partir do momento que tais objetos foram expostos em uma instituição que os legitimou como obras de arte, eles podiam ser adquiridos por meio de trocas, mas nunca comprados. Dos 77 objetos produzidos e expostos, 67 foram “trocados” logo na primeira semana da exposição, e a

maioria foi “adquirida” pelos diretores do Museu de Arte de Lima – MALI –, que estiveram visitando a Bienal e gostaram bastante do projeto.

A Bienal abriu um endereço eletrônico específico para a troca – [agrandetroca@bienalmercosul.art.br](mailto:agrandetroca@bienalmercosul.art.br) –, no qual os interessados informavam qual objeto desejavam transformar no objeto real que ele representava. O processo da troca se efetivou no dia 29 de novembro de 2009, último dia da Bienal, durante a “Grande Feira de Trocas”.



Figura 56. Comunidade Utopia e Luta junto com o artista Nicolas Floch carimbando as obras trocadas do projeto “A Grande Troca”, na Mostra Biografias Coletivas no Armazém A5 no Cais do Porto, em 17/10/2009.

Foto: Eduardo Seidl / indicefoto.com

Fonte:

[http://www.bienalmercosul.art.br/?Itemid=1486&id=1395&option=com\\_content&task=view](http://www.bienalmercosul.art.br/?Itemid=1486&id=1395&option=com_content&task=view)

**10) Nicolás París** (Bogotá, Colômbia) realizou sua residência artística em escolas das cidades de Santa Clara do Sul, Montenegro e Estrela, entre os meses de setembro e outubro de 2009, com o projeto “Arquitetura dobrável: laboratório de desenho”. Em Santa Clara, a oficina aconteceu na Escola

Estadual de 1º Grau Santa Clara. Em Montenegro, o Laboratório de Desenho foi na Estação Cultura de Montenegro e na sede da FUNDARTE. Em Estrela, Nicolás París realizou sua oficina na Escola Rural Nicolau Mussnich.

De acordo com as informações da página oficial na internet da Fundação Bienal do Mercosul, esse projeto é

uma pesquisa plástica sobre as distintas possibilidades de representação, seu suporte e circulação. Laboratório educativo dirigido a crianças (os quais se iniciam no mundo da narração, escrita e/ou leitura) para construir experiências significativas usando o desenho como ferramenta de aprendizagem. Com o propósito de desenvolver hábitos de leitura, habilidades de narração, compreensão e criação literária partindo de seu entorno e memória. (FUNDAÇÃO, 2010)



Figuras 57, 58 e 59. Resultados dos exercícios de desenho propostos por Nicolás París.

Foto: Eduardo Seidl / indicefoto.com

Fonte: [http://www.bienalmercosul.art.br/?Itemid=1486&id=1395&option=com\\_content&task=view](http://www.bienalmercosul.art.br/?Itemid=1486&id=1395&option=com_content&task=view)

- 11) **Ricardo Basbaum** (Rio de Janeiro, Brasil) levou seu projeto “Você gostaria de participar de uma experiência artística?” para a residência artística que realizou em Pelotas.

Na mesa de encontros Artistas em Disponibilidade, realizada em julho, em Porto Alegre, com a participação dos artistas residentes do Projeto Pedagógico da Bienal, Ricardo Basbaum disse que considerava seu projeto como um desafio ao ensino formal de arte contemporânea porque ele criava espaços para uma proposta pedagógica que não formatava a arte contemporânea. Além disso, em uma reunião de avaliação com outros artistas que aconteceu nos dois dias subsequentes à mesa de encontros, Basbaum (informação verbal)<sup>34</sup> declarou que não havia pensado que esse seu projeto poderia se enquadrar como uma ação educativa, o que lhe causou surpresa quando recebeu o convite da Bienal para sua residência no Projeto Pedagógico.

Ainda que o objeto físico seja o elemento real e concreto que deflagra os processos e inicia as experiências, seu papel de fato é trazer para o primeiro plano certos conjuntos invisíveis de linhas e diagramas, relativos a diversos tipos de relações e dados sensoriais, tornando visíveis redes e estruturas de mediação. (FUNDAÇÃO, 2010)

Ainda na Mesa de Encontros, Basbaum (informação verbal)<sup>35</sup> falou sobre o seu Projeto NBP – Novas Bases para a Personalidade –, que vem desenvolvendo desde 1994. Ele considerou importante sua participação na Bienal porque entendeu como um importante apoio institucional a seu projeto.

O Projeto NBP convoca o outro à participação efetiva de uma experiência artística na qual ele será o responsável pela transformação de um determinado objeto. O processo começa para quem aceita a pergunta: “você

---

<sup>34</sup> Ricardo Basbaum em depoimento na reunião dos artistas residentes do Programa Artistas em Disponibilidade do Projeto Pedagógico da 7ª Bienal do Mercosul, realizada em Porto Alegre, em 23 e 24 de julho de 2009.

<sup>35</sup> Ricardo Basbaum em participação como palestrantes da “Mesa de Encontros: artistas em disponibilidade”, realizada em Porto Alegre, em 21 e 22 de julho de 2009.

gostaria de participar de uma experiência artística?”. É mostrado o objeto feito em aço esmaltado, com dimensões de 125 x 80 x 18 cm. O participante leva o objeto consigo para viver com ele, fazer com ele o que achar melhor, por um certo período de tempo. O participante realiza uma interferência no objeto e, com isso, sua experiência artística.

O que é solicitado ao participante da experiência artística é que seja documentado todo o processo de “modificação” do objeto para que possa ser disponibilizado no *site* do projeto ([www.npb.pro.br](http://www.npb.pro.br)). Isso é para permitir que as “conversas” continuem em âmbito público.

Ao vermos as explicações de Basbaum sobre seu projeto, entendemos porque o NBP foi selecionado pela Marina De Caro e sua equipe para as residências do Projeto Pedagógico da Bienal do Mercosul. As intervenções no objeto se configuram muito nitidamente como reflexões acerca do objeto de arte e sua relação com o artista. Ou seja, a posição do artista frente a seu trabalho que convida o outro a ser também autor e pensar na relação entre arte e autoria. Há uma discussão sobre o papel do artista e o que vem a ser arte: seria aquela produzida somente pelo artista ou todos nós podemos mesmo ser artistas?

Além disso, quando as intervenções são expostas na internet para que haja o diálogo entre elas, o debate é ampliado entre aqueles que participaram da experiência e aqueles que não participaram e fazem o papel de espectadores dos “novos” objetos produzidos. Mais uma vez, cabe lembrarmos de Paulo Freire (2001), quando diz que ensinar não é transmitir conhecimento, mas é uma relação de trocas onde todos aprendem. Não é isso o que acontece com o NBP? Ricardo Basbaum também é influenciado por todas as experiências de seu objeto.



Figuras 60, 61, 62, 63 e 64. Experiências artísticas feitas por crianças a partir do objeto NBP, propostas por Ricardo Basbaum.

Fonte: [http://www.bienalmercosul.art.br/?Itemid=1486&id=1395&option=com\\_content&task=view](http://www.bienalmercosul.art.br/?Itemid=1486&id=1395&option=com_content&task=view)

**12) Rosário Bléfari** (Buenos Aires, Argentina) realizou sua residência artística de 29 de setembro a 15 de outubro de 2009, em São Leopoldo, com o projeto “Oficina de Canções – Sugestão e escrita como notação musical, a canção ou como dizer as coisas direito”. As oficinas do projeto se realizaram no Museu do Trem.

Escrever é traçar, planejar, o desenho da palavra reaparece como desenho da melodia – partitura –, e sobrevêm a necessidade de dizê-la, de adivinhá-la no ar através do som, elevando-a em canto. Assim é como aparece a canção como extensão do dizer, que às vezes sussurra, ruga, repete ou encanta. (FUNDAÇÃO, 2010)

A proposta é que, durante a residência, fossem desenvolvidas diversas formas de canção: “pelos sons – melodias, letras, poesias, [...]” (FUNDAÇÃO, 2010), e que fossem compreendidas como experiências, visões de mundo, reconhecimentos, e construções combinadas e estruturadas. Para atingir esse objetivo, os participantes foram envolvidos, pela artista, a compreenderem que eles podiam conhecer, reconhecer, provar e desenvolver vários métodos de composição de letras e melodias, utilizando regras de escrita que os levassem a ampliar o conceito de canção.

Essa ampliação se deu por meio de pesquisas sobre os modos da expressão falada e escrita, e pela aplicação de conceitos provenientes das artes visuais, cênicas e literárias.

A criação desse projeto aconteceu porque Rosário entende que o compositor é um artista múltiplo e que transita pelo cinema, pela dança, pela atuação cênica, pelo jornalismo e pela pesquisa científica. Sendo assim, segundo a artista, “o caderno utilizado durante o trabalho vai se tornar um livro de artista, onde letras, desenhos, colagens convivem com a canção.” (FUNDAÇÃO, 2010).

O resultado das oficinas foi a gravação dos exercícios propostos – peças sonoras, vídeos, canções executadas ao vivo – e o material gráfico que reuniu os cadernos e os blocos de anotações dos participantes.





Figuras 65, 66, 67, 68 e 69. A artista Rosário Bléfari nas oficinas durante a sua residência artística.  
 Fonte: [http://www.bienalmercosul.art.br/?Itemid=1486&id=1395&option=com\\_content&task=view](http://www.bienalmercosul.art.br/?Itemid=1486&id=1395&option=com_content&task=view)

Como um dos complementos do Projeto de Residências – Artistas em Disponibilidade da 7ª Bienal do Mercosul, foram exibidos, com entrada gratuita, os vídeos dos registros de cada residência na sala do Projeto Pedagógico no Santander Cultural, até o dia 29 de novembro de 2009, último dia das mostras da 7ª Bienal.

#### **4.6.2.2 Mesa de Encontros – Artistas em Disponibilidade: a educação como espaço para o desenvolvimento de micropólis experimentais**

Para falar de seu projeto de residências artísticas que já estava em andamento, o Projeto Pedagógico da Fundação Bienal do Mercosul realizou, nos dias 21 e 22 de julho de 2009, no Salão de Eventos São José, no Hotel Plaza São Rafael, no Centro de Porto Alegre, a

“Mesa de Encontros – Artistas em Disponibilidade: a educação como espaço para o desenvolvimento de micropólis experimentais”.

Conforme a página oficial na internet da Fundação Bienal do Mercosul (FUNDAÇÃO, 2010), esses encontros “reuniram cerca de seiscentos educadores, artistas, estudantes e outros profissionais que conheceram e discutiram os projetos educativos dos artistas que participaram do Programa de Residências do Projeto Pedagógico desta edição da Bienal”, além de terem sido transmitidos, simultaneamente, pelo *site* da Bienal do Mercosul na internet.

Os artistas apresentaram seus projetos de residência, incluindo materiais e imagens de suas experiências nas localidades onde foram realizados. Os resultados finais, como livros, catálogos, vídeos, foram apenas demonstrados parcialmente ou por meio de explicações dadas pelos artistas.

A ideia central dos encontros foi o debate acerca dos projetos de residências, envolvendo os profissionais convidados para os encontros, que, além de serem da área, tinham interesses na educação. A plateia podia intervir com suas colocações, como os próprios artistas que participaram das residências também.

Os profissionais convidados para as mesas foram: Lucas Rubinich, professor de Sociologia da Argentina; Francisco Reyes Palma, historiador, curador e crítico de arte do México; Marco Vilella, doutor em Educação do Brasil; Tania Bruguera, artista e pedagoga de Cuba; Luis Alarcón e Ana María Saavedra, diretores da Galeria Metropolitana do Chile e Ricardo Resende, diretor do Centro de Artes Visuais da FUNARTE do Brasil. Segundo Marina de Caro, curadora pedagógica da 7ª Bienal do Mercosul:

Interessados em expandir seu campo de trabalho, estes artistas repensam a própria prática e escutam as necessidades, tanto da comunidade como da sociedade em geral. Por isso, suas metodologias estarão em diálogo com o sistema educativo regional. (FUNDAÇÃO, 2010)

A abertura do encontro ficou a cargo dos curadores gerais da 7ª Bienal do Mercosul Camilo Yáñez e Victoria Noorthoorn e da curadora pedagógica Marina de Caro. Os dois dias ficaram divididos nas seguintes mesas:

- *A arte como uma nova rede de vínculos sociais*: formada por Lucas Rubinich – licenciado e professor de sociologia na Universidade de Buenos Aires, da Argentina –, Nicholas Floc’h – artista plástico francês que trabalha em Paris, participante do Projeto de Residências da

Bienal do Mercosul com o projeto “A grande troca: projeto para desejos coletivos” –, Maria Helena Bernardes – artista plástica e docente – e André Severo – artista plástico, que, juntamente com Maria Helena, participou do Projeto de Residências da Bienal do Mercosul com o projeto “Arte da Conversação”.

- *Os processos artísticos contemporâneos: entre a expressão individual e o saber coletivo*: formada por Francisco Reyes Palma – historiador, curador e crítico de arte mexicano –, Gonzalo Pedraza – licenciado em Teoria e História da Arte pela Universidade do Chile, com o projeto de residência “Coleção Vicinal” –, Ricardo Basbaum – artista plástico, com o projeto de residência “Você gostaria de participar de uma experiência artística?” – e Rosário Bléfari – cantora, compositora, atriz e escritora, com o projeto de residência “Oficina de canções”.
- *A arte como ferramenta e metodologia para a educação*: formada por Marcos Villela – doutor em Educação e professor titular do programa de pós-graduação em Educação da PUC/RS –, Diana Aisenberg – curadora, professora e artista visual, com o projeto de residência “Histórias da Arte: dicionário de certezas e intuições” –, Diego Melero – sociólogo e artista visual, com o projeto de residência “A filosofia política no ginásio” – e Nicolas París – pedagogo e artista visual, com o projeto de residência “Laboratório de desenho”.
- *Possíveis diálogos entre o artista contemporâneo e a educação formal*: formada por Tania Bruguera – artista e pedagoga cubana –, Claudia Del Río – artista visual e professora da Universidade Nacional de Rosário, com o projeto de residência “Clube do desenho” –, Francisco Tomsich – escritor, músico e artista visual –, Martín Verges – artista plástico, com o projeto de residência “Transposição de um estudo para um retrato comum” que executou juntamente com Francisco Tomsich – e Júlio Lira – sociólogo e artista plástico, com o projeto “PerCursos urbanos: escuta na cidade/ruído na Bienal.
- *Conclusões: Movimento, pensamento e conhecimento*: formada pela Galeria Metropolitana – representada pelos seus diretores Ana Maria Saavedra e Luís Alarcón –, Ricardo Resende – mestre em História da Arte e diretor do Centro de Artes Visuais da FUNARTE – e Marina de Caro – curadora pedagógica da 7ª Bienal do Mercosul.

Ao expor as residências artísticas e os artistas que delas participaram, o Projeto Pedagógico se coloca em debate e pode, se quiser, avaliar-se quanto aos resultados obtidos e aos resultados esperados com a participação da comunidade que serviu de plateia para o encontro. Os convidados externos serviram de contraponto para a ampliação dos debates sobre as metodologias e os questionamentos que orientaram os projetos de residências. Outro ponto a favor desse encontro é o fato de o artista falar de suas ações, colocando suas experiências, seus sentimentos e suas sensações durante os contatos nas localidades onde as residências aconteceram. Juntamente com a formação de público que se espera dessas residências, o artista é colocado como agente social e político, sobretudo quando é convocado a participar da mesa de encontros, onde, querendo ou não, ele faz uma avaliação de todo o seu trabalho para poder falar sobre ele com mais segurança. Isso também se constitui como formação: a do artista.



Figura 70. Mesa de Encontros: Artistas em Disponibilidade – Possíveis diálogos entre o artista contemporâneo e a educação formal: artistas Júlio Lira, Marina de Caro, Tania Bruguera, Claudia del Río, Martin Verges e Francisco Tomsich. Em 22/07/2009.

Foto: Eduardo Seidl / indicefoto.com

Fonte: [http://www.bienalmercosul.art.br/?Itemid=1486&id=1395&option=com\\_content&task=view](http://www.bienalmercosul.art.br/?Itemid=1486&id=1395&option=com_content&task=view)

#### **4.6.3 Programa de Intercâmbio Vias em Diálogo, um futuro disponível**

Dentro do Projeto Pedagógico da Fundação Bienal do Mercosul, há o Programa de Intercâmbio Vias em Diálogo que, como o nome explicita, busca o intercâmbio entre artistas, gestores culturais, escritores e músicos latino-americanos dentro de diferentes contextos de produções contemporâneas e de pensamento na América Latina. Nessa edição do programa, as ações ocorreram nas comunidades artísticas de Assunção, Buenos Aires e Montevideu. Esse programa foi constituído a partir das viagens de investigação da curadoria pedagógica no Uruguai e Paraguai, e do apoio dos Centros Culturais de Espanha em Buenos Aires e Assunção.

A proposta do intercâmbio visa ao conhecimento das comunidades artísticas para, a partir de suas diferenças e confrontações, no futuro, criar projetos que enriqueçam o panorama artístico latino-americano. Os encontros possibilitam o reconhecimento mútuo de identidades e de redes simbólicas.

O programa consiste em encontros de três dias em instituições locais, com apresentações públicas de artistas de geração intermediária e emergente que possam dar conta dos contextos de produção e de pensamento de suas localidades. Além disso, artistas hospedam em suas residências os artistas convidados, promovendo um intercâmbio mais orgânico. (FUNDAÇÃO, 2010)

Artistas que participaram desse programa de intercâmbio: Gastón Pérsico (Buenos Aires, Argentina), Enrique Aguerre (Montevideu, Uruguai), Bettina Brizuela (Assunção, Paraguai), Ana Gallardo (Rosário, Argentina), e Sebastián Alonso e Martín Cracium (Montevideu, Uruguai) formam o coletivo “alonso+cracium”.

#### **4.6.4 Fichas Práticas “Como poderiam os docentes trabalhar com base no pensamento postulado pelos artistas? Como escutar a nossa própria imaginação para entender o nosso entorno?”**

Nas Fichas Práticas, são encontrados conteúdos das seis exposições que compuseram a 7ª Bienal do Mercosul: Biografias Coletivas, Ficções do Invisível, A Árvore Magnética, Texto

Público, Absurdo, Desenho das Ideias e Projetáveis.

Esse conjunto de fichas foi editado para ser usado pelo público, pelos professores, em sala de aula, e pelos mediadores nos espaços da Bienal, além de contribuir na orientação dos roteiros de visitação das exposições pelos espaços, pelas obras e por suas poéticas. As Fichas Práticas fazem parte do material disponível para fins pedagógicos e práticos.

Concebido pela curadora pedagógica Marina de Caro, com pesquisa e elaboração de Estêvão Haeser e Jorge Bucksdricker, o conjunto das fichas, em sintonia com os objetivos da 7ª Bienal, se propôs a aproximar professores e alunos, como o público também, das condições e motivações que dinamizam os processos criativos. Além disso, analisando os modos como as exposições foram articuladas a partir das reflexões e dos fazeres artísticos, as fichas demonstram a proximidade da produção contemporânea das mais diversas áreas do conhecimento e da experiência cotidiana.

O conjunto de fichas é formado por uma imagem da obra de um artista que participou da exposição Desenho das Ideias, três imagens de obras de artistas que participaram das outras exposições, uma fotografia do contexto da atualidade contemporânea e uma imagem de um referente histórico.

Essa seleção do material propõe uma cadeia associativa e narrativa, ao mesmo tempo que introduz um vínculo entre uma expressão artística e a realidade contemporânea. As imagens se organizam seguindo o relato de cada exposição, porém ao serem utilizadas por professores e alunos poderão ser trabalhadas de forma aleatória, combinando fichas das diferentes exposições que permitam organizar outras leituras possíveis da 7ª Bienal. (FUNDAÇÃO, 2010)

Além das imagens, as fichas contêm textos de variadas fontes – literárias, gráficas e científicas – para que seja percebida a interdisciplinaridade que permeia a produção contemporânea e que permite a aquisição de conhecimento. As fichas servem como ferramentas para que sejam percebidas as relações entre a arte, as outras disciplinas do conhecimento e o saber de cada um que com ela se trabalha.

O conjunto das fichas possui um anexo, onde constam dados sobre os artistas e suas obras e os intelectuais citados, como um mecanismo de abertura de interesse no aprofundamento das questões ali tratadas, servindo como orientação para futuras pesquisas.

Interessa-nos contribuir para que o espectador transite entre aquilo que se sabe e aquilo que ainda não foi descoberto, e assim tornar possível um novo cosmos de exploração e de

descoberta. Caminhar junto com o espectador na construção de um campo aberto à imaginação. (FUNDAÇÃO, 2010)

#### **4.6.5 Mapas Práticos – programa de descentralização de oficinas**

O objetivo principal de Mapas Práticos é dar visibilidade às propostas educacionais já existentes em Porto Alegre. Essas propostas foram elencadas a partir de um mapeamento de propostas de artistas e ateliês privados e institucionais, vinculados à prática artística contemporânea no âmbito educacional, feito pela equipe do Projeto Pedagógico da Fundação Bienal do Mercosul. O mapeamento teve início em abril de 2009.

A partir do mapeamento, foram selecionados 40 artistas locais e 26 ateliês educativos, em vários pontos da cidade de Porto Alegre, para que cada um organizasse uma oficina para integrar as atividades pedagógicas da 7ª Bienal do Mercosul. Foram produzidas oficinas de técnicas de desenho, gravura, escultura, performance, criatividade, percepção, arte-reportagem, fotografia, arte contemporânea, entre outras.

Segundo a curadora pedagógica Marina de Caro, “a ideia é descentralizar a Bienal e, ao mesmo tempo, dar a oportunidade para que a comunidade conheça e usufrua do trabalho destes ateliês, mesmo depois que a Bienal terminar” (FUNDAÇÃO, 2010).

As escolas que se interessaram pelo programa puderam fazer seu agendamento e escolher a oficina da qual queriam participar. Dessa maneira, além de incentivar as ações educativas para as artes já existentes na cidade, o programa deu ou ampliou a visibilidade delas, unindo a comunidade artística e a comunidade educativa.<sup>36</sup>

---

<sup>36</sup> As grades com a programação das oficinas por data e por localidade se encontram nos anexos deste trabalho.



Figura 71. Projeto Pedagógico Mapas Práticos: Oficina de Pintura “Sensação da Rua”, no Atelier Porto 7, na Travessa dos Venezianos, realizada em 31/10/2009.

Foto: Eduardo Seidl / indicefoto.com

Fonte: [http://www.bienalmercosul.art.br/?Itemid=1486&id=1395&option=com\\_content&task=view](http://www.bienalmercosul.art.br/?Itemid=1486&id=1395&option=com_content&task=view)

#### 4.6.6 Encontros para Formação de Professores

O primeiro módulo do Encontro para Formação de Professores aconteceu em 2008 para professores no interior do Rio Grande do Sul.

Em 2009, em parceria com a Secretaria de Estado da Educação, a Fundação Bial atendeu a 15 cidades e seus municípios vizinhos. Foram elas: Estrela, Soledade, Bento Gonçalves, Santa Cruz do Sul, Uruguaiana, Santana do Livramento, Ijuí, Palmeira das Missões, Três Passos, Cachoeira do Sul, Erechim, Carazinho, Bagé, Santa Rosa e São Borja. De acordo com as informações na página oficial na internet da Fundação Bial do Mercosul (FUNDAÇÃO, 2010), “em 2008, foram realizados dezessete encontros em dezesseis municípios do Rio Grande do Sul, abrangendo professores de 107 municípios, num total de 1.230 participantes.” Com base nessas informações, o Projeto Pedagógico calculou atender, em 2009, cerca de 1.500 professores. Os dados reais não constam deste trabalho porque,



enquanto ele estava sendo elaborado, ainda não tinha saído o relatório final das ações do projeto.

Os encontros foram gratuitos e abertos aos professores das redes pública e privada de ensino. O objetivo principal dos encontros foi dar subsídios aos professores para que eles pudessem ampliar suas possibilidades de discutir a produção contemporânea e sua relação com a vida e o cotidiano, qualificando, dessa forma, o ensino da arte no Estado do Rio Grande do Sul.

Os encontros se configuraram em um curso de teoria e prática, e o material pedagógico utilizado foi preparado especificamente para os professores participantes do curso, que foi dividido em dois módulos de oito horas cada um – o primeiro aconteceu em 2008 – e dado em dois turnos.

No turno da manhã, a equipe de formadores fazia uma apresentação multimídia com intervenções sobre os temas que seriam discutidos. Na parte da tarde, aconteciam as oficinas das quais cada professor deveria escolher duas para participar.

O material pedagógico foi preparado pelo artista e educador Luís Camnitzer, que foi o curador pedagógico da 6ª Bienal do Mercosul. O material é composto por oito temas para discussão com exercícios que tratam de questões da história da arte, desde o Renascimento até a Arte Contemporânea. Há imagens de obras de arte consideradas universais, de artistas gaúchos e de obras que fazem parte de acervos de instituições culturais do Rio Grande do Sul. Conforme esclarece Mônica Hoff, coordenadora do Projeto Pedagógico da Fundação Bienal do Mercosul, “as imagens sugeridas no material pedagógico não são modelos rígidos, e permitem que o professor e o aluno possam pesquisar outras obras que se adaptem ao tema abordado nos exercícios.”(FUNDAÇÃO, 2010)

No módulo oferecido em 2009, o segundo módulo, a equipe que atuou nos Encontros para Formação de Professores foi composta por seis arte/educadores:

- Marcia Coiro: coordenadora de relações institucionais do Projeto Pedagógico;
- Miriam Benigna Lessa Dias: professora e diretora de teatro;
- Estêvão da Fontoura Haeser: artista plástico, bacharel em desenho pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS;
- Jorge Bucksdricker: mestre em Filosofia pela Universidade Federal de Santa Catarina;

- Roger Alex Kichalowsky Prates: artista performer, compositor, artista plástico, bacharel em Escultura e licenciado em Educação Artística pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS;
- Ana Ligia Becker: artista, professora e graduanda em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS.

#### 4.6.7 Radiovisual

O projeto Radiovisual foi realizado em parceria com a Rádio FM Cultura e teve como objetivo central permitir a comunicação de artistas, curadores, críticos e demais profissionais da Bienal com o público em geral de Porto Alegre, especialmente o público escolar.

A programação da Radiovisual foi “composta por formas abertas, gêneros radiofônicos variados, aptos a receber conteúdos e criações externas” (FUNDAÇÃO, 2010), que estimulassem outras formas de produção. Foi realizada uma programação dinâmica que, além de entrevistas e conversas, divulgou informações sobre a 7ª Bienal e seu projeto educativo.

#### 4.7 As mediações nas mostras da 7ª Bienal do Mercosul

A equipe de mediadores atuou, na 7ª Bienal do Mercosul, de maneira diferente das bienais anteriores. Além do atendimento aos visitantes espontâneos e aos grupos previamente agendados, a mediação propôs outras atividades mais práticas e outras, mais reflexivas. Para isso, foram criados três tipos de mediadores:

**Mediadores em disponibilidade:** estarão presentes em cada espaço de exposição para assistir ao público em geral na informação de conteúdos sobre as obras, os artistas e sobre as diferentes propostas curatoriais da Bienal.

**Mediadores para percursos:** na 7ª Bienal do Mercosul, professores serão responsáveis pela mediação do seu grupo. Para isso, os interessados receberão formação específica e serão assessorados para cumprir esta função. Os mediadores da 7ª Bienal estarão à disposição dos grupos para a realização de atividades no espaço expositivo tanto no início como no fim dos percursos.

**Público mediador:** o público visitante será convidado a compartilhar seus conhecimentos sobre arte contemporânea através de mediações informais. Serão oferecidos horários para a realização dessas mediações, e credenciais da 7ª Bienal que os habilitem para esta função. (FUNDAÇÃO, 2010)

A Fundação Bienal do Mercosul disponibilizou transporte gratuito para grupos escolares de escolas públicas previamente agendados. Na 7ª edição da Bienal, foram fornecidos 15 ônibus com 42 lugares cada um, que funcionaram de terça aos sábados. Os ônibus atenderam a percursos de até 100 km de distância da cidade de Porto Alegre.

Para a 7ª Bienal, o Projeto Pedagógico desenhou uma atividade de mediação diferente do que acontece em outros espaços expositivos. Foi proposto aos grupos agendados que a mediação fosse feita pelos professores ou responsáveis que acompanhavam os grupos. Os professores recebiam, para isso, via *e-mail* fornecido no ato do agendamento, um “Guia de Orientações para Visitas”<sup>37</sup>, no qual estavam escritas as orientações básicas de cada exposição da Bienal. De qualquer maneira, os mediadores da Bienal estavam presentes e acompanhavam a visita para qualquer esclarecimento que fosse necessário durante a atividade.

As visitas mediadas para grupos agendados foram divididas em seis roteiros. No momento em que o grupo fazia seu agendamento para a visitação mediada, o responsável pelo grupo escolhia o roteiro que queria seguir. Para a 7ª Bienal, a capacidade de atendimento para os grupos agendados foi de 190 mil pessoas.

Tanto a prévia preparação do professores como a divisão das mostras em roteiros contribuem para a qualidade das visitas. Os professores, já conhecendo as obras expostas, poderiam falar sobre elas com seu grupo antes da visitação, quebrando um pouco o fator surpresa, além de permitir uma maior reflexão sobre o que estaria sendo percebido. A divisão por roteiros também é necessária devido ao tamanho de todo o evento e à quantidade total de obras expostas. Se, por um lado, ao organizar as visitas em roteiros, o programa pedagógico seleciona e direciona a visitação dos grupos, por outro, faz com que um número menor de obras e um espaço menor a ser percorrido proporcione uma maior qualidade nas experiências de cada visitante.

Abaixo estão listados os roteiros fornecidos aos grupos no momento do agendamento:

Roteiro 1: Mostra Desenho das Ideias, no Museu de Artes do Rio Grande do Sul – MARGS;

Roteiro 2: Mostra Projetáveis, no Santander Cultural;

Roteiro 3: Mostra Absurdo, no Armazém A3, no Cais do Porto;

---

<sup>37</sup> O Guia de Orientações para Visitas se encontra no anexos deste trabalho.

Roteiro 4: Mostra Ficções do Invisível, no Armazém A4, no Cais do Porto;

Roteiro 5: Mostras Biografias Coletivas e Texto Público, no Armazém A5, no Cais do Porto;

Roteiro 6: Mostra Árvore Magnética, no Armazém A6, no Cais do Porto.

#### **4.8 Influências da Bienal do Mercosul**

Apesar de Mota (2007) falar sobre uma possível estagnação cultural em Porto Alegre porque tudo ficaria voltado à realização das mostras da Bienal do Mercosul, não é bem isso o que parece acontecer a partir da 6ª Bienal, em 2007. Talvez por seu forte envolvimento pedagógico, aconteceu uma mobilização de pessoas e instituições em torno das ações da Bienal que levaram ao acontecimento de eventos paralelos de artes visuais e projetos educativos organizados por escolas atendidas pela Bienal.

Quanto ao investimento do Estado ter sido direcionado à Bienal, privando as outras instituições culturais de suas realizações, pode ser que não seja bem assim. De acordo com as informações da própria Bienal, há as leis de incentivo à cultura que podem ser dirigidas a qualquer instituição que se alinhe aos critérios estabelecidos por essas leis, bastando, para isso, inscreverem-se e captarem os recursos. No entanto, se o que Mota (2007) argumenta acontecer, provavelmente, não seja um fator tão negativo assim. A ampliação de público produzida pela Bienal implicará uma demanda maior de atividades culturais na cidade, levando as instituições a procurarem meios de produzi-las e a cobrarem do Estado melhores condições de organização. Nada é fácil quando se trata de cultura e educação, e fica-se em meio a atitudes que, em alguns momentos, parecem certas e, em outros, erradas. Trata-se de se estimar o que, naquele momento, seria o melhor para a sociedade e buscar, por meio de avaliações constantes, outros caminhos que tentem equilibrar o que é certo ou errado para se conseguir nossos objetivos.

## 4.9 Bienal B

A Bienal B é uma organização informal de manifestações artísticas que ocorrem concomitantes à Bienal do Mercosul. Sua primeira edição aconteceu junto à 6ª Bienal do Mercosul, em 2007.

A organização da Bienal B se dá por meio de uma chamada, inclusive pela internet, a artistas que queiram participar de exposições ou queiram realizar projetos de ações educativas, paralelamente à Bienal do Mercosul.

A Bienal B pretende ser mais um mecanismo de movimentação artística (como o Roteiro de Ateliês ou Exposições de Galerias de Arte, dentre outros) a endossar a atmosfera artística que uma Bienal do Mercosul propicia, promovendo a ampliação das articulações entre *arte x sistema das artes x público* (grifo do autor). É um projeto para SOMAR [sic], para ampliar as reflexões que estarão sendo feitas para + [sic] público, dando visibilidade para + [sic] artistas. Não é concorrente, mas simpática a todas e quaisquer outras propostas paralelas à Bienal. A participação na Bienal B não exclui a participação em qualquer outro projeto paralelo à Bienal do Mercosul. (BIENAL B, 2009)

A ideia central da Bienal B é a promoção dos artistas ou dos movimentos artísticos locais enquanto ocorre o espaço internacional da Bienal do Mercosul, motivada, segundo as informações na página na internet, pela falta de artistas locais nas mostras da Bienal do Mercosul. O centro das ações da Bienal B está no Moinhos Shopping – um dos principais parceiros da Bienal B –, em Porto Alegre, onde ocorrem a maior parte das performances inscritas.

A 2ª edição da Bienal B, em 2009, contou com mais de 300 artistas – agora também com adeptos de outros estados e de outros países – que mostraram suas obras em 40 pontos da cidade de Porto Alegre, entre eles, o próprio Moinhos Shopping, Arte e Fato Galeria, Casa de Lou Lou, Espaço Cultural Rotta, IPHAN, Subterrânea Atelier, além de outras galerias e outros espaços de exposições no centro da cidade.

A 2ª Bienal B organizou, em 2009, o “1º Fórum de ações pedagógicas em instituições culturais”, na Escola de Design da Unisinos, em 18 de novembro, com o intuito de expor e por em discussão as ações educativas de algumas instituições culturais. Foram convidados a participar do fórum Mônica Hoff, coordenadora do Projeto Pedagógico da Bienal do Mercosul, Adriana Donatto, gerente artística da Fundação Ecarta, Adriane Hernandez,

Curadora da Bienal B, Lisiane Rabello, coordenadora da Ação Pedagógica da Bienal B, Luciano Laner, coordenador da equipe educativa da Fundação Iberê Camargo, Maria Helena Gaidzinski, coordenadora da Ação Educativa do Santander Cultural, Marita Martins Redin, representante da Unisinos, Roger Lerina, jornalista cultural e Walter Karwatski, fotógrafo.

#### **4.10 Bienal C**

A Bienal C, que, no ano de 2009, esteve em sua segunda edição, acontece na cidade de Canoas, no Rio Grande do Sul. Ela é o resultado da união de duas professoras, Marília Fernandes e Silvana Engel, com o intuito de abrir um espaço expositivo e de reflexão sobre a arte/educação e as relações do público com a arte contemporânea, na Escola Municipal Arthur Pereira de Vargas, em Canoas. A Bienal C abre suas discussões a partir das exposições da Bienal do Mercosul, da Bienal B e de outras atividades de expressão artística e cultural.

Inspirada pela 7ª Bienal do Mercosul, a 2ª Bienal C – Respirando e Transpirando Arte – apresentou, no dia 5 de novembro de 2009, a performance “Só uma palavra me devora”. A performance surgiu embalada pela residência artística que Diana Aisenberg realizou na escola pelo Projeto Pedagógico da Bienal do Mercosul. A partir das palavras “grito” e “escuta” trabalhadas para o projeto de Diana – Dicionário de certezas e intuições –, as professoras Marília e Silvana pediram aos alunos que refletissem sobre as palavras que estariam entre o “grito” e a “escuta”.

Os alunos fizeram “intervenções em máscaras médicas ilustrando ‘palavras mudas’, que escondem desejos secretos, medos, dramas, ‘uma vida que pulsa em silêncio’, como explica o projeto”. (FUNDAÇÃO, 2010)

#### **4.11 Dados e avaliação após o encerramento das mostras da 7ª Bienal do Mercosul**

De acordo com as informações constantes na página oficial na internet da Fundação Bienal do Mercosul, foram estimadas as presenças de 306 mil pessoas pelas mostras da 7ª

Bienal do Mercosul, não considerando o público que participou das atividades extras às mostras, como projeto pedagógico, performances etc.

A presença média diária ficou em torno de 7.849 visitantes, superior à média da 6ª edição, conforme está informado. Na 7ª Bienal do Mercosul, estiveram presentes 90 mil estudantes de escolas públicas e privadas, sendo que 67 mil tiveram acesso ao transporte gratuito fornecido pela Bienal. A contabilização final será fornecida no Relatório de Balanço Social que ainda não tinha sido disponibilizado na época da elaboração deste trabalho.

O presidente da 7ª Bienal do Mercosul, Mauro Knijnik, disse que esta foi “uma Bienal diferente, ampla e com intensa participação da população. Mais uma vez, a identidade da Bienal com a cidade se consolida. A cada realização, notamos a integração da população com o evento.” (FUNDAÇÃO, 2010).

A Fundação Bienal do Mercosul acredita que a integração da Bienal com a cidade de Porto Alegre ou até mesmo com o Estado do Rio Grande do Sul é causada pelas várias ações de chamamento, de educação e de formação que são realizadas. Ela considera que seu Projeto Pedagógico está consolidado e presente na expectativa do público para sua realização a cada ano, o que é reforçado pela característica da gratuidade de suas ações e o fornecimento de transporte, também gratuito, para determinado setor do público presente.

As ações do Projeto Pedagógico foram ampliadas em relação às da 6ª edição. As novidades foram os “Mapas Práticos – espaços em disponibilidade” e o “Programa de Residências Artistas em Disponibilidade”. O primeiro projeto contou com 26 ateliês e 40 artistas locais em realizações de oficinas, atendendo 144 turmas em 38 oficinas diferentes com um público de 1.400 pessoas aproximadamente. O programa de residências abrangeu nove regiões do Rio Grande do Sul e algumas cidades da fronteira com o Uruguai. Foram realizados 12 projetos por 14 artistas, buscando ampliar as fronteiras das ações da Bienal com a participação de cerca de 10 mil pessoas.

A perspectiva de uma consolidação mais afirmativa para o Projeto Pedagógico da Bienal do Mercosul está nas palavras do presidente da 7ª Bienal Mauro Knijnik:

O Projeto Pedagógico, consolidado nas Bienais anteriores, veio com mais capacidade nesta edição. Foi incrementado pelo projeto de residências artísticas, por exemplo, que aproximou o público interior do Estado da Bienal, permitindo que um grupo maior de pessoas participasse, mesmo sem ter visitado as exposições. (FUNDAÇÃO, 2010)

Em relação à edição anterior, houve a continuidade do Curso de Formação de Mediadores para capacitar pessoas para o atendimento aos visitantes durante as exposições da Bienal. O curso formou 200 mediadores, além de ter atendido também a professores e ao público que se interessasse pelo tema. Com o ensino a distância do curso, 45 alunos tiveram acesso às aulas. Dos mediadores formados, 164 foram contratados para trabalhar nas mediações das mostras, além de 12 supervisores e 12 assistentes de supervisão. As aulas foram ministradas por curadores e artistas em 63 horas de duração total de curso, que abordou, em aulas práticas e teóricas, diferentes linguagens artísticas contemporâneas, questões constantes do projeto curatorial da 7ª Bienal, a realidade do ensino de arte, treinamento de mediação e atendimento a diferentes públicos e expressão corporal e vocal.

Os investimentos na 7ª Bienal foram de R\$ 7.980.000,00 provenientes de 32 patrocinadores e apoiadores. O financiamento foi realizado por intermédio da Lei de Incentivo à Cultura do Ministério da Cultura e da Lei de Incentivo à Cultura do Governo do Estado do Rio Grande do Sul.

#### **4.12 Experiências, descobertas e reflexões durante uma visita mediada**

Quando eu fui ao Santander Cultural ver a mostra “Projetáveis” da 7ª Bienal do Mercosul, eu me deparei com o grupo de “mediadores em disponibilidade” e seus supervisores.

A distinção entre os dois grupos se dava pela cor da faixa que cada um trazia atravessada sobre o peito com a palavra que o designava escrita sobre ela. Para os mediadores, a cor da faixa era cinza e para os supervisores, preta. Alguns me cumprimentaram, eu respondi. Não me ofereceram acompanhamento e eu também não pedi. Eu tinha um propósito: ver a exposição sem mediadores e depois, então, pedir uma mediação.

Assim que eu entrei no primeiro piso do Santander Cultural, eu fui cativada pelas imagens dos vídeos que preenchiam as paredes dos espaços escurecidos. O público deixava de ver a arquitetura do prédio para olhar as imagens dos vídeos que nada tinham em comum com aquele espaço. Eu sentia que era um ambiente forçado a receber as obras para ali propostas. Um sentimento que pode ter aparecido por causa da arquitetura do prédio que não nos remete ao tempo da tecnologia eletrônica nem virtual. No entanto, essa sensação de esforço em nada



me afugentou. Muito pelo contrário: ela me convidou a prestar atenção no que ali acontecia porque eu senti que era um encontro marcado pelo embate: arquitetura-obra de arte.

Algumas obras me chamaram mais atenção do que outras. O que é muito normal nós termos empatias com determinadas obras em detrimento a outras. Contudo, especialmente uma me prendeu de imediato: “your life, our movie” do artista uruguaio Fernando Velázquez<sup>38</sup>.

Essa obra me despertou um interesse visual muito grande. O movimento das imagens nos três telões na sala escurecida não deixava eu desviar os olhos. Fiquei bastante tempo olhando aquele movimento.

Diante dos três telões, havia três suportes com teclados de computadores que estavam interligados aos telões. Eu percebi que, digitando nesses teclados, poderia escrever na parte esquerda superior dos telões, mas não sabia o que escrever. Eu olhava algumas pessoas que escreviam qualquer conjunto de letras sem intenção alguma de formar palavras ou sentidos. Não me importei com isso e me preendi à sensação visual confusa que eu obtinha da obra.

Continuei a visita à exposição, mas voltando os olhos para aqueles telões enquanto meu campo de visão permitia. Alguma coisa ali acontecia, mas eu não conseguia perceber. Não deveria ser somente o visual. Para que serviriam aqueles teclados? Acho que era isso que não me deixava seguir adiante.

Em um dado momento, olhei para a porta do salão e vi um grupo de alunos com uma professora que se organizava em volta de um rapaz. Observei que o rapaz usava a tal faixa de cor cinza que o identificava como mediador. Eu resolvi, então, aproximar-me do grupo e perguntei se poderia me juntar a eles. A resposta foi positiva. Eu perguntei ao mediador seu nome, visto que já havia passado o momento das apresentações e eu o tinha perdido. Notei, pela conversa da professora, que o grupo não havia feito um agendamento prévio, mas, mesmo assim, ele estava sendo recebido.

Leandro, era o nome do mediador, conduzia o grupo pelo salão. As obras que eu já havia visto, tornei a vê-las agora sob a mediação de Leandro. Eu prestava muita atenção às palavras de Leandro e à reação que elas e as obras causavam no grupo, inclusive na professora. Até então, eu observava com olhar e ouvidos críticos baseados em meus

---

<sup>38</sup> De acordo com a página na internet da Fundação Bienal do Mercosul, 7ª Bienal, “Fernando Velázquez investiga no seu trabalho questões relacionadas ao cotidiano contemporâneo: privacidade, monitoramento e controle como elementos mediadores na construção de um self”. É uma instalação onde “um filme coletivo é editado em tempo real a partir da base de dados do site flickr.com (uma comunidade on-line de compartilhamento de imagens). Uma reflexão sobre a estetização na cultura contemporânea e a hibridação de categorias como arte, design, publicidade”. (FUNDAÇÃO, 2010)  
Site do projeto: <http://www.yourlifeourmovie.org/net/>

conhecimentos sobre arte/educação e os estudos que estou fazendo sobre mediação. Eu fazia minhas anotações.

Nosso grupo chegou até a obra “your life, our movie”. Minha atenção redobrou porque agora envolvia também a obra que havia me conquistado logo à entrada no espaço. Eu escutava porque sentia vontade de saber mais sobre ela e imaginava que o “mistério” dos teclados seria resolvido. Minha postura de observadora crítica ia se dissolvendo na mesma proporção em que eu ouvia uma explicação para a obra que eu não tinha “entendido”.

Aqueles teclados serviam para nós escrevermos quaisquer palavras para que o programa elaborado pelo artista fosse buscar imagens no *site* Flickr que correspondessem ao que nós tínhamos escrito. Assim que as imagens eram encontradas, elas apareciam nos telões em velocidade acelerada e formavam um vídeo. Aliás, nós formávamos nosso vídeo de acordo com nossas intenções traduzidas nas palavras que digitávamos. De repente, eu me vi disputando espaço com as crianças para conseguir também digitar algumas palavras porque era muito bom “fazer aquilo”. O grupo foi saindo com o mediador para outra obra, mas eu continuei algum tempo ainda “brincando”, interagindo com a obra, seja lá a palavra que melhor se apropria aqui. Eu não sei bem qual usar.

Enfim, notei que o grupo tinha ido para outras obras e eu havia ficado para trás. Então, fui me encontrar com o grupo para continuar a visita mediada. Eu acabei verificando que, em outras obras, eu também não tinha me relacionado com elas da maneira que os artistas esperavam. Foram relações, as que eu tive, de outra ordem, mas não da ordem esperada pelos criadores das obras.

Era essa minha descoberta naquela visita mediada. Mais do que pesquisar, eu me descobria envolvida por aquela mediação que estava me proporcionando oportunidades de interação com as obras que eu não havia tido quando passei por ali sozinha.

Muitas coisas passam por nossa cabeça quando nos deparamos como cobaias de nossas próprias experiências. É óbvio que o que aconteceu ali comigo já deve ter ocorrido inúmeras outras vezes. E, se não aconteceu, pode ser porque eu não tenha aceitado uma visita mediada ou porque não havia esse serviço para ser oferecido. Não importa isso agora. O que eu descobria é o quanto aquela mediação estava sendo importante para minha relação com as obras ali expostas.

Eu me lembro de Anne Cauquelin (2008) quando fala sobre a imaterialidade na arte contemporânea ou a impossibilidade de o público dela se aproximar, onde os registros documentais é que servem para dar presença a ela, fazendo com que os mecanismos

mediadores sejam importantes para a recepção das obras de arte. No caso da obra de Fernando Velázquez – ou das obras daquela mostra que utilizavam o computador ou a internet como meio e processo –, não se tratava de imaterialidade, muito menos de distanciamento físico com a obra. A obra estava ali diante de mim. O mecanismo mediador torna-se necessário – e, no caso, não só para mim, mas para as outras pessoas que visitavam aquela mostra – porque tratava-se de uma nova modalidade da estética da comunicação consequente à transformação tecnológica dos meios de comunicação. Sendo assim,

Na falta de obras que poderíamos apreender, na falta de uma linguagem para criticá-las, na falta de conhecimentos suficientes para apreciar seu sabor tecnológico, é preciso então buscar as críticas entre os próprios artistas e deixá-los falar daquilo que fazem e daquilo que fazem os outros. (CAUQUELIN, 2008, p. 134)

Todavia, se eu achava que estava me tornando uma coautora da obra devido a minha interatividade<sup>39</sup> com ela, mais uma vez eu busco em Cauquelin (2008) um outro sentido para aquela minha relação. Eu não seria uma coautora da obra porque minha entrada nela tinha sido concebida como um elemento de seu dispositivo. “Nesse sentido, o internauta se torna uma parte da criação continuada que constitui a obra, que de algum modo aumenta com as contribuições que lhe são feitas.” (2008, p. 173)

(...) Desse modo, não há co-autor no espaço da liberdade que a obra interativa representa para a maioria. Visitantes, participantes, jogadores talvez. Mas é unicamente o autor que tece os fios onde os visitantes se enredam. (CAUQUELIN, 2008, p. 174)

Deixando por momentos minha reflexões e voltando à visita mediada, em algum instante, eu ouvi o mediador falar com a professora que o grupo tinha 50 minutos para percorrer todo o percurso da mostra do Santander Cultural. No entanto, o mediador também avisou que poderia estender esse tempo mais um pouco para que todos pudessem observar as obras com mais cuidado. Acredito que isso tenha ocorrido em função de nosso grupo demorar um pouco mais do que o desejado pela mediação quando se interessava mais por uma obra.

---

<sup>39</sup> Anne Cauquelin (2008) faz a distinção entre interação e interatividade, levando o segundo termo para ações no espaço cibernético.

A professora que acompanhava a turma estava tão atenta quanto as crianças às palavras do mediador. Quando ela ouvia alguma conversa entre os alunos, imediatamente chamava a atenção deles para que ficassem atentos às explicações que estavam sendo dadas sobre as obras. O mesmo acontecia quando algum aluno se dispersava do grupo para ver a próxima obra, que não estava ainda sendo “explicada”. Ela dizia que eram informações muito importantes e que poderiam ser trabalhadas em sala de aula. É muito difícil mantermos a atenção de crianças e adolescentes todo o tempo em um determinado ponto, ainda mais quando as coisas ao redor parecem carregar novidades ou estarem muito próximas das vidas das pessoas. Eu percebia que as crianças tinham vontade de mexer, perguntar, falar sobre suas experiências ou mesmo seguirem para outra obra porque a atual não lhes interessava mais. Com os adultos não se dá o mesmo? Então, a professora e o mediador, às vezes, usavam de algum subterfúgio para recarregar a atenção do grupo. E até a minha, em algumas circunstâncias.

Nós percorremos os dois pisos do Santander Cultural e Leandro nos conduziu até a saída, falando também sobre as exposições permanentes daquele centro cultural e nos mostrando o café e o restaurante dali.

O grupo saiu e eu me aproximei de Leandro. Eu me apresentei a ele e falei sobre meu objetivo ali. Ele ficou interessado em meu trabalho e me respondeu algumas perguntas. Leandro é estudante de Biologia e fez o curso de formação de mediadores da Fundação Bienal do Mercosul de dois meses. Ele me disse que sua primeira experiência com mediação havia sido na exposição sobre o corpo humano que havia acontecido em Porto Alegre. Foi a mesma que aconteceu no Rio de Janeiro. Por ser tratar de uma exposição muito próxima a sua área – Biologia –, ele se candidatou e foi escolhido para trabalhar nela como mediador. Leandro contou que gostou muito do contato que teve com o público e entendeu que seu caminho como professor estava correto.

Sobre o envolvimento com as artes visuais, ele disse que colegas o avisaram que haveria necessidade de mediadores para a 7ª Bienal do Mercosul e as inscrições para o curso de formação de mediadores já estavam abertas. Como ele gostava de artes, acabou se inscrevendo e passou na seleção. Ele completou o curso e estava ali trabalhando com mediação em uma “área apaixonante”, conforme suas palavras. Ele acabou trazendo outras pessoas para visitarem e trabalharem na Bienal<sup>40</sup>.

---

<sup>40</sup> Visita mediada com Leandro C. Bastos à mostra “Projéteis” da 7ª Bienal do Mercosul, na Santander Cultural, em Porto Alegre, em 18/11/2009.

Quando, em entrevista a Mônica Hoff, coordenadora geral do Projeto Pedagógico da Bienal do Mercosul, eu lhe perguntei sobre a qualificação e formação dos candidatos ao Curso de Formação de Mediadores ser de qualquer área do conhecimento e não especificamente da área de Humanas, ela me respondeu:

Selecionamos estudantes/profissionais da área de artes e áreas que dialogam com o campo das artes: comunicação, ciências sociais, música, medicina, geografia, biologia, engenharia, arquitetura, dança, direito, economia e assim por diante. Não são todas elas áreas que dialogam com a arte? Quando nos deparamos com arte contemporânea não é isso que encontramos: uma gama infinita e não-linear de linguagens, saberes e metodologias? Como então propor uma seleção que não leve em consideração tais características? A questão não é a área, mas o entendimento que temos de arte. (...) No mundo contemporâneo, as divisões e categorias estão em constante processo e movimento, e a arte é uma ferramenta poderosíssima de atravessamento que só existe quando em relação às outras áreas; ela se alimenta de outros saberes para acontecer. Numa mostra de arte contemporânea, isso deve permear toda a estrutura, não somente artistas e obras. Quanto mais múltipla e diversa for a equipe mais possibilidade de diálogos, atravessamentos e crescimento ela vai gerar para si e para os outros. (HOFF, 2010)

Mônica Hoff tem razão. Eu pude constatar isso com Leandro. Se ele não informasse que não era da área de artes, sua formação passaria transparente diante de seu trabalho como mediador. O importante é ampliar a gama de agentes mediadores para que eles se tornem verdadeiros multiplicadores dentro de suas próprias instituições de atuação – faculdade, trabalho, estágio, família etc. Sem falarmos, é claro, na própria demanda da produção contemporânea, que está distante de segmentos estáticos e com limites fechados. As fronteiras da contemporaneidade estão móveis e cada vez mais dinâmicas, acompanhando nossa posição de sujeito que se assume, cada vez mais, como um mutante multicultural.

Na visita mediada que fiz em companhia de Leandro, eu fiquei mais atenta em alguns aspectos em função de ter lido alguns textos sobre a Bienal do Mercosul e seus trabalhos educativos e de mediação. Um deles foi o de Weber (2008), o qual escolhi para fazer algumas considerações porque Weber, segundo o currículo disponibilizado junto ao texto, trabalha em ações educativas em museus. Isso me levou a crer que ela teria um olhar bastante crítico diante de sua experiência na visita mediada da qual participou. Outro fator que me levou a escolhê-la foi porque sua análise recai sobre a 6ª edição da Bienal, que eu considero um importante divisor de águas entre as ações educativas e o projeto pedagógico da Fundação Bienal do Mercosul.

Weber (2008) fala que não viu todos os módulos do roteiro escolhido e que a principal causa para isso seria o número grande de visitantes e o pequeno tempo estipulado para o

cumprimento do roteiro. Eu presenciei um roteiro de 50 minutos, mas que poderiam ser ampliados se houvesse necessidade. Pode ser que essa distensão de tempo fosse possível porque não haveria uma oficina depois da visitação. No caso da autora, ela, juntamente com o grupo do qual participava, cumprira uma oficina após terem percorrido o roteiro. Quanto ao número de visitantes, devemos reconhecer que todo grande evento padece desse mal. Em quantas exposições que nós vamos temos de enfrentar longas filas para podermos ver alguma obra? Quando ainda não somos obrigados a sermos rápidos porque há pessoas atrás de nós que nos empurram para frente com olhares e rostos fechados? As grandes exposições sofrem dessas mazelas. Por outro lado, se essas grandes exposições não passarem por isso, podem carregar o peso do fracasso. É uma difícil questão.

Por outro lado, sendo um pouco otimista ao ver o lado bom das coisas, será que o fato de um número grande de visitantes em uma exposição não fortalece a presença das pessoas por estarem participando de algum evento importante na cidade? Volto a me lembrar de Ortiz (1996) quando se refere à cultura das saídas, em que o importante seria a participação nos eventos onde muitas pessoas comparecem. Dessa forma, nós nos sentiríamos incluídos nas rodas de conversas ou em outras relações sociais porque estaríamos aptos a falar sobre assuntos – saídas – comuns. Então, para o grupo visitante estar também participando daquela mostra, as obras não vistas poderiam ser visitadas em outras oportunidades. Se acaso as oportunidades não forem possíveis, provavelmente aquelas pessoas terão vontade de comparecer em outras mostras de artes visuais.

As oficinas após as visitações não fizeram parte do Projeto Pedagógico da 7ª Bienal. Houve opções de oficinas gratuitas em ateliês espalhados pela cidade de Porto Alegre. Segundo Marina De Caro, curadora pedagógica da 7ª Bienal do Mercosul:

Como artistas, el espacio que brinda la Fundación Bienal a un curador pedagógico, lo imaginé como un espacio para pensar alternativas educativas el arte para que dialoguen con el sistema educativo institucional. No me centré necesariamente en difundir los artistas, curadurías y contenidos de la Bienal al público, aunque también existió un programa de mediación. Hay muchos artistas y muchos proyectos artísticos que están planteando excelentes alternativas respecto de las prácticas educativas contemporáneas. [...] Las anteriores Bienales se centraron en la capacitación de mediadores y público respecto de los artistas de la bienal. En cuanto a la 7ma muchos de los programas han trabajado con cierta independencia de los contenidos de las curadurías, en un principio, siempre abriendo la posibilidad de continuar el recorrido planteado por la curaduría y llegar a la información correspondiente a la Bienal propiamente dicha. (CARO, 2010)<sup>41</sup>

<sup>41</sup> O trecho correspondente à tradução é: Como artista, eu imaginei o espaço que a Fundação Bienal oferece a um curador pedagógico como um espaço para se pensar alternativas educativas para a arte que dialogassem com o sistema educativo institucional. Não busquei necessariamente em difundir os artistas, as curadorias e os conteúdos da Bienal ao público, mesmo porque existia um programa de mediação. Há muitos artistas e muitos projetos artísticos que estão apresentando excelentes

Eu tenho dúvidas quanto aos exercícios propostos em oficinas dentro de uma visitação mediada. Se, por um lado, as oficinas podem aproximar o público de técnicas, processos ou discussões sobre arte, por outro, elas também podem gerar a sensação de superficialidade ou de “facilidade” que a arte poderia possuir. Nós temos de pensar também que há oficinas muito bem estruturadas e elaboradas, mas o contrário também existe. Como disse, eu tenho dúvidas e ainda não consegui elaborar um pensamento sobre essa questão, levando-me à necessidade de me aprofundar mais em uma pesquisa e um estudo sobre o assunto. De fato, a opção de Marina pelas oficinas gratuitas nos ateliês existentes na cidade gerou uma movimentação mais amplificadora das mostras que compõem a Bienal, além de utilizar espaços já existentes e estruturados para funcionarem sem vínculos com a Bienal. Sem dúvida, a oportunidade da visitação e da presença em outros locais de arte diferentes dos locais da Bienal incrementa as experiências das pessoas.

Ao ler a palavra “patrocinador” no texto de Weber (2008), algumas questões ficaram em minha cabeça: como a Bienal poderá garantir a continuidade de patrocínios se não provar que seu público é em grande número? Como essa instituição pode aliar qualidade à quantidade de tal modo que favoreça à formação de público e à divulgação das marcas de seus patrocinadores? Será que os patrocinadores estão interessados em como o público vai perceber as obras? Ou será que lhes interessa mais que as obras sejam observadas – indiferentemente de como sejam percebidas – juntamente com suas marcas? Não podemos nos esquecer de que abordagens da gestão contemporânea informam que é politicamente correto que as empresas invistam em projetos sociais e culturais, sem falarmos nos descontos que essas empresas conseguem nos impostos.

Essas questões me incomodaram bastante e eu perguntei a Mônica Hoff, a coordenadora geral do Projeto Pedagógico, como era essa relação do projeto com seus patrocinadores. Mônica respondeu:

No decorrer das edições da Bienal do Mercosul, o projeto pedagógico foi se fortalecendo e adquirindo respeito, fora e dentro da instituição, a ponto de, na 6ª Bienal do Mercosul, se tornar o carro-chefe da Fundação. Esse reconhecimento, sobretudo, interno gerou uma mudança de postura da Fundação. Desde então, o projeto vem se estruturando de modo a

---

alternativas no que diz respeito às práticas educativas contemporâneas. (...)As bienais anteriores se concentraram na capacitação de mediadores e público que atendessem aos artistas da bienal. Enquanto que na 7ª, a princípio, muitos dos programas ocorreram com uma certa independência dos conteúdos das curadorias, mas sempre abrindo a possibilidade de continuar o que estava sendo proposto pela curadoria, e chegar à informação correspondente da Bienal propriamente dita.

tornar-se independente no que diz respeito à captação de recursos. Ou seja, ele conta com parceiros, apoiadores e patrocinadores específicos, não disputando verba do orçamento global da Bienal. O Projeto Pedagógico da 7ª Bienal, por exemplo, teve, cerca de, 85% do seu custo financiado pela Secretaria de Estado da Educação, a partir de um convênio realizado com a Fundação Bienal do Mercosul. Apenas 15% do investimento do projeto pedagógico era proveniente de verba incentivada.

É claro que isso muda de uma Bienal para outra, mas, desde 2007, e cada vez mais, vimos trabalhando em parceria com secretarias de educação, diferentes municípios do Rio Grande do Sul e instituições a fim de somar esforços na realização das ações. A qualidade do trabalho, a qual te referes na pergunta, só é possível quando se tem parcerias. Ninguém faz nada sozinho, principalmente quando se trata de educação.

A preocupação com os números existe, sem dúvida, e não somente em função do retorno aos patrocinadores, mas, principalmente, em razão das parcerias estabelecidas com secretarias e municípios, professores e estudantes, porém não é o motor do Projeto. Procuramos, sobretudo, trabalhar com qualidade a partir do feedback dos nossos parceiros, colaboradores e público, propondo ações que possam subsidiar a comunidade na sua relação com a arte e na descoberta de novas maneiras de olhar e viver. (HOFF, 2010)

A partir dessa resposta, verifica-se que quem financia a maior parte do projeto é o Estado em diversas instâncias. Logo, é o dinheiro público que rege o desenvolvimento das ações do projeto que, de algum modo, está retornando para a sociedade. Se o investimento é por parcerias, conforme informado, a Fundação Bienal deve fornecer alguma contrapartida. No caso, segundo Mônica, a contrapartida são as oficinas e as idas da equipe de mediação às escolas. Lá, acontece a preparação de professores que, em alguns casos, é considerada pelo Estado como qualificação profissional do professor revertendo em benefícios para o mesmo.

No final das contas, os números existirão sempre por causa das estatísticas que permeiam nossa vida social. Por motivos políticos, econômicos ou sociais, fazemos parte de grandes tabelas e de censos estatísticos que orientam ações e políticas governamentais e de estado. Sendo assim, concordo com Mônica: o importante é pensarmos em nosso trabalho com qualidade independentemente da existência dos números. Essa é a melhor maneira de criarmos resistências a eles.



## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS



**Antoni Muntadas**, Atenção, 2002, serigrafia (tiragem 5/22), 66,5 x 102 cm. Acervo da Fundação Vera Chaves Barcellos.

Fonte: Material Pedagógico 2008 para o professor. Fundação Bienal do Mercosul.

O que moveu toda a pesquisa deste trabalho foi a perspectiva de tentar mostrar uma abrangência maior para a palavra mediação para além do significado que, habitualmente, entende-se para ela: o significado atrelado a ações educativas com pessoas preparadas para falarem sobre as obras de uma exposição. Espera-se que a noção de mediação tenha sido entendida a partir da presença da obra, seja pelo espaço onde ela está inserida, pelo nome do artista ou qualquer outra circunstância que a envolva durante sua relação com o espectador. A organização de uma exposição, desde a montagem de suas obras até os textos, os catálogos, o material gráfico e de divulgação, tem intenções muito bem definidas e planejadas para imporem uma determinada interpretação da informação que deseja transmitir. O poder de um objeto não se resume somente a sua existência, mas a todo o envolvimento contextual e físico com o que está a seu redor. Dessa forma, a ordenação da mostra traduzirá uma interpretação subjetiva a qual pretende que seja entendida. Logo, cabe aos visitantes quebrarem e criarem outras visões para o que está sendo imposto pela organização da mostra por intermédio de sua presença crítica, mas entendendo de antemão o que está sendo ali proposto.

Concebendo a mediação, então, nessa sua forma ampliada, a função daquele que é chamado de mediador se modifica. Se os mecanismos de mediação já estão constituindo toda a presença da obra, esse profissional não se apresenta mais como um vetor mediador, mas como um agente da mediação, aquele que trabalha a mediação. Lembramos que o envolvimento desse profissional também trará interferências na relação onde atuará. Porém,

essas interferências também fazem parte do conjunto de vetores mediadores que se estabelece ali e será manipulado, por ele, toda a vez que for requisitado.

No percurso da história da mediação, vimos que os processos para esse fim foram se adaptando às necessidades sociais e contextuais da obra de arte, da instituição e do público. Alguns nomes foram utilizados para denominar o profissional que agencia tais processos: guia, monitor e, atualmente, mediador. Tais nomes também podem ser indicativos do modo como a mediação era e é entendida e aplicada para surtir um efeito desejado na relação do público com a obra.

Como proponho um significado ampliado para a mediação, sugiro também mais uma mudança na designação desse profissional. Prefiro chamá-lo de dinamizador. Dentro da perspectiva de que as condições e os contextos que envolvem a presença da obra são os processos de mediação aos quais o público está sujeito, o dinamizador é aquele que, por meio de ferramentas apropriadas, ativa os processos e vetores de mediação já existentes, então, na relação da obra com o público. Ele não se coloca como um mediador, aquele que medeia a obra. Ele é aquele que utiliza as mediações ou agentes mediadores já disponíveis na tentativa de buscar uma relação entre obra e receptor mais interativa, como requisita a obra de arte, sobretudo a contemporânea. Se até o momento, continuei utilizando o termo mediador, foi para não confundir o leitor enquanto apresentava a minha proposta. A partir de agora, então, frente a essa explicação e à ideia de mediação que espero ter deixado aqui registrada, tratarei o profissional que trabalha com os visitantes de uma exposição como dinamizador. Acredito que dessa maneira, serei mais coerente com o meu trabalho.

O fato de ter escolhido a Bienal do Mercosul para pesquisar as ações pedagógicas de uma instituição – forte, por sinal – promoveu algumas surpresas agradáveis. Tinha-se algumas expectativas sobre eventos desse tipo, expectativas nem sempre favoráveis, mas que, de certo modo, foram amenizadas pela atuação verificada da Bienal do Mercosul. A premissa de sua escolha era a de que a Bienal<sup>42</sup> se autodenominava de Bienal Pedagógica, o que despertou a curiosidade de entender o que seria uma bienal pedagógica.

Quando li Baudrillard (1997) a respeito de eventos do tipo de bienais ou mesmo outros textos que discutiam as feiras de arte, muitas inquietações foram criadas para meu contato com a Bienal, principalmente no que tange a seu caráter pedagógico. Quando questionado sobre uma certa anulação que estaria rondando as grandes exposições e, sobretudo, a Bienal de Veneza, Baudrillard (1997) respondeu:

---

<sup>42</sup> A partir de agora, sempre que falar em Bienal, estarei me referindo a Bienal do Mercosul.

Ir a uma Bienal tornou-se um ritual social, como ir ao Grand-Palais. E os signos do ritual acabaram por ser nulos, sem significação, sem substância. Nessas situações, eu não posso mais ter um juízo estático, mas uma visão antropológica. É como na política... Existe aliás aí um paralelismo total de situação que é de uma lógica inverossímil! Mas se perdermos o estético, isso não quer dizer que tudo esteja perdido... Todas as culturas sobreviveram a isso. (BAUDRILLARD, 1997, p. 123)

Minha preocupação consistiu em: se a Bienal estivesse enquadrada nos moldes da Bienal de Veneza aos quais Baudrillard se refere, suas ações educativas poderiam reproduzir o esvaziamento desses rituais sociais e acabar por gerar consumidores alienados e passivos, não diante só da obra mas como do próprio mundo.

Uma das principais discussões nos debates onde os formatos das bienais se apresentam como tema, é o fato dessas grandes exposições internacionais se mostrarem como reprodutoras de pressões mercadológicas em oposição a uma constituição de espaços para o intercâmbio de conhecimento. Dessa maneira, tais espaços se configurariam como lugares de privilégio para determinados padrões de produção, rejeitando os artistas que não compartilhassem com tal ditadura de valores. As bienais se aproximariam mais de uma configuração de feiras de arte do que como lugares de aproximações, relações de troca e reflexões. A preocupação que orienta as discussões é, justamente, se esse fato não levaria à limitação da criatividade causada por uma obediência que esconderia valores importantes os quais impregnariam de individualidade cada produção.

A Bienal de São Paulo, por exemplo, já teria sofrido duras críticas pela ausência da América Latina em suas mostras porque tais mostras estavam mais próximas de padrões europeus ou norte-americanos. As produções latino-americanas, com suas questões identitárias, não estariam de acordo com tais padrões. Foi necessária a descoberta da arte latino-americana pelos historiadores e críticos norte-americanos e europeus para que a própria América Latina se posicionasse diante do mundo com suas especificidades que foram reconhecidas internacionalmente por criatividade. As produções latino-americanas passaram a ser reconhecidamente criativas.

Foi somente em 1978 que a Bienal de São Paulo promoveu a I Bienal Latino-Americana de São Paulo. No entanto, sua realização ainda cumpria determinados parâmetros que reproduzia posições hegemônicas entre as produções ali expostas. Faltou diálogo e uma relação de trocas que seriam importantes para a valorização das obras latino-americanas. Entretanto, isso não é assunto deste trabalho e requer pesquisas mais profundas, o que

originaria uma outra dissertação ou a continuação desta sob um aspecto mais abrangente de discussão.

Antes de ser articulada como um grande evento de amplitude internacional que movimentava toda a cidade de Porto Alegre, a Bienal do Mercosul se coloca como importante instituição para a educação não formal da arte contemporânea. Seu projeto pedagógico é um processo contínuo a partir de 6ª edição da Bienal, como pôde ser visto no quarto capítulo deste trabalho – o que comprova seu comprometimento com o caráter de formação o qual a instituição vem fortalecendo a cada ano, sem sofrer interrupção, e não apenas a cada edição da bienal.

A proposta pedagógica da Bienal pode se constituir efetivamente em seu grande diferencial diante de outros eventos de sua mesma natureza. A formação está também presente em suas mostras e seus projetos e programas quando marca as especificidades de cada participante, acostumando, dessa forma, seu público a perceber que, por mais que a hegemonia europeia ou americana ainda possa estar presente nas produções, as pressões começam a ceder diante das resistências identitárias ou alteridades que caracterizam as produções participantes.

Por ser tratar de uma bienal com um caráter específico de produções, as latino-americanas, a Bienal do Mercosul se transforma como uma tradutora cultural no sentido ao qual Bhabha (2005) se refere quando fala da exposição das diferenças que estão encobertas pela hibridação cultural, mas que permeiam as minorias quando elas são ativadas. No fundo, a proposta da Bienal, ao se colocar como uma agenciadora das produções latino-americanas, é de promover um espaço nas condições locais para uma reavaliação de seus próprios valores identitários. Valores esses que foram, de certa maneira, realocados e adaptados às novas circunstâncias no colonialismo para, mais tarde, no pós-colonialismo, sofrerem novas readaptações para se afirmarem diante da cultura global. Todavia, as identidades locais já haviam sido fortemente transmutadas por seus colonizadores no afã de sobreviverem às mazelas impostas por eles. Mesmo após o afastamento físico de tais mazelas, as identidades locais, híbridas já pelas apropriações sofridas, continuam a buscar o aparente apoio cultural que as poderiam por em destaque na cultura global. Talvez esta tenha sido a maior de todas as mazelas sofridas: o sentimento de que suas matrizes não conseguiriam competir no campo de tensões mantido pela cultura global.

A Bienal correu e, ainda pode correr, o risco de sofrer as críticas que a Bienal de São Paulo experimentou quando, em sua Bienal Latino-Americana, apenas reproduziu as

circunstâncias em que foram produzidas as obras, não deixando espaço para as alteridades que conformam o bloco latino-americano de arte. As reclamações se basearam no fato de as obras de arte produzidas estarem presentes como reprodutoras de valores de mercado internacional que as colocava dentro de uma cultura global a partir da recusa de seus próprios e específicos valores locais que as caracterizariam como hibridações culturais latino-americanas. Mostrar a própria cara só é possível quando se está seguro de seu lugar no mundo, descartada a importação de valores que a mascara na tentativa de se integrar a um local onde seus antigos colonizadores estão, atingindo o status do conquistador e falando a partir do lugar do domínio. O contato, em um espaço que lhes propicie diálogos e confrontamentos entre aspectos culturais antes não assumidos, expõe formas e processos importantes que se transformaram para sobreviverem às colonizações políticas e, sobretudo, culturais. Esse contato resgata valores latentes e ainda resistentes que, sem perceberem, muitas vezes, permeiam os discursos dos artistas e de suas produções. Além disso, leva as populações locais a reconhecerem esses discursos e essas produções como espelhos de suas realidades contaminadas pelos valores que lhes eram impostos como culturalmente corretos e desenvolvidos. Perceber na arte as suas hibridações e mestiçagens, coloca público e artista como um conjunto forte e apto a pertencer a uma cultura global com territórios locais demarcados e dispostos nas negociações culturais de modo igualitário.

Entendo que a abertura de um lugar de contatos – entre artistas e público dentro de um contexto específico – seja o principal trabalho de formação e que garante o nome de Bienal Pedagógica à Bienal do Mercosul. Porque é nesse lugar que as diferentes composições culturais de um bloco denominado de latino-americano são expostas de modo acentuado, nítido e valorizado. Diante dessa formação heterogênea – o que explica ainda a latinidade da América – com a combinação das alteridades que lhe conformam, a Bienal é capaz de situar a produção de arte latino-americana fora de suas fronteiras, assegurando um espaço próprio dentro da arte internacional. Isso seria também educar e formar o outro a perceber a arte latino-americana com um caráter específico resultante de suas fragmentações culturais.

Em busca desse posicionamento diferenciado em meio aos grandes eventos internacionais de arte, toda a organização da 6ª e 7ª edições da Bienal foi pensada pedagogicamente, incluindo suas exposições e, até mesmo, acredito, o sentimento de envolvimento gerado nos artistas participantes, ou melhor, em todos os profissionais que trabalharam para suas realizações.

As circunstâncias de envolvimento e comprometimento com as ações pedagógicas da Bienal ficaram claras nas palavras de seus agentes. Os curadores, os coordenadores, os dinamizadores e todos com quem encontrei pensam em suas ações com a responsabilidade de estarem lidando com o outro enquanto os processos de mediação que permeiam todo o evento são ativados. Ou melhor, eles entendem que a Bienal se diz pedagógica porque a arte é, em si mesma, pedagógica. Ela é política. Ela requer comprometimento social. O que poderíamos pensar, de novo, na abrangência da palavra mediação e nos indagar se todas as exposições já não seriam, então, pedagógicas também.

Conversando com alguns artistas que participaram das residências artísticas do Projeto Pedagógico da Bienal, observa-se que, mesmo aquele mais resistente, sentiu-se como agente educacional, percebendo que seu trabalho e sua atuação profissional, intrinsecamente, constituem-se como pedagógicos – basta irmos mais uma vez a Paulo Freire e lembrarmos do que ele entende por pedagogia. A troca de conhecimentos está estabelecida na presença da obra e na atuação do artista. Cada um reconhecendo seu papel, mas de modo interativo: o artista como produtor e o espectador como receptor. Ambos dentro de um campo relacional onde seus papéis se interagem na obra como uma produção conjunta. Não são funções estanques como desejava o Modernismo. O artista como produtor convida o espectador a ser um receptor também produtor, de sentidos. Foram esses os princípios observados nas ações da 7ª Bienal, o que afirmaria seu caráter pedagógico para a formação do público e do artista a partir do momento em que ela entende a obra de arte como um campo de encontro de relações.

A Bienal tenta atuar em várias frentes, desde estudantes, professores, artistas e público em geral. Essa mobilização traz para ela uma visibilidade que lhe serve como ferramenta que abre caminhos para ela se relacionar com seu público-alvo. A efervescência gera, no mínimo, a curiosidade de saber o que a faz tão significativa para alguns. O que é facilitado com a gratuidade de suas ações e do transporte.

Nós estamos tratando de uma atividade elitizada. Devemos assumir que, pelas circunstâncias históricas e sociais que envolveram ou ainda envolvem as artes visuais, sua produção é elitizada e, por isso mesmo, possui um público menor do que as produções mais populares. A bandeira da democracia visa disponibilizar as atividades contidas no nicho elitizado para os demais setores sociais. Isso significa mexer em padrões culturais estabelecidos pelas experiências de cada um. Basta lembrar de Bourdieu (2003) para entender que se trata de tarefa não muito fácil. Às instituições coube esse trabalho: o de dar acesso aos

bens culturais mais elitizados como as produções de arte contemporânea. Tais instituições adquirem a tarefa de colocar os nichos sociais em contato, em diálogo, tornando-os cada vez mais permeáveis à circularidade dos valores culturais que envolvem seus contextos. Como o tema da 7ª Bienal do Mercosul – Grito e Escuta –, é ouvir o que o outro tem a dizer, permitir que ele tenha voz e que possa gritar sobre suas condições de sujeito e se relacionar com as obras dentro de seu contexto individual.

A arte é uma campo de batalhas, como diz Smiers (2006). É um campo em tensão de forças todo o tempo. São contatos culturais que solicitam uma mediação para potencializarem uma abertura para o diálogo que precisa ser exercido para se efetivar. Essa abertura nasce na própria prática da arte contemporânea quando ela se coloca próxima da vida e se ressentido do cerceamento que envolve suas produções. Ela propõe uma troca de papéis quando requisita que o espectador se constitua também como produtor, se colocando aberta ao contágio e trazendo para o centro da arena as produções populares.

Acredito na necessidade da mediação agenciada pelos serviços pedagógicos porque é essa ação que ativar os vetores mediadores já existentes em todo o processo artístico, inclusive o de sua divulgação. Voltando a Bhabha (2005) mais uma vez, a mediação se configura como uma tradução de vários contextos culturais que ali se confrontam. Apesar de um entendimento reducionista para o que se promove como tradução, no caso da mediação, tal tradução não se reduz ao entendimento das obras e de suas contextualizações, mas à amplificação da gama de seus sentidos fomentando as significações provenientes das interrelações culturais. Ou seja, no caso das produções artísticas, as interrelações que ocorrem no trinômio artista-obra-público.

A ação mediadora nas instituições culturais deve ser pensada de tal forma que o dinamizador procure entender sua posição no contexto total da mediação, atividade complexa da qual ele é um dos agentes ou vetores propostos para a exposição. Ele, do mesmo modo, deve se sentir responsável por seu discurso diante do grupo em que age, entendendo que suas palavras, além de representarem a instituição a qual está ligado, também são direcionadoras de olhares e adquirem uma dimensão política. Aliás, ele deve procurar compreender que a isenção bem como a pureza são valores utópicos pelos quais devemos estar sempre conscientes, buscando aceitar nossas interferências nas relações que empreendemos.

Com a pesquisa que fiz do Programa Pedagógico da Bienal, parece que essa preocupação está presente no curso de Formação dos Mediadores que atuarão ou não nas mostras da Bienal. Ali, o aluno é estimulado a pensar em seu papel de atuação dentro de uma

relação baseada no contexto das obras e no contexto cultural dos visitantes. Como também a estar posicionado na perspectiva de que encontrará inúmeras situações de ocorrências perceptivas e de comunicação distintas em um mesmo grupo de visitantes. O programa do curso contempla disciplinas que orientam os alunos e futuros dinamizadores a terem uma postura segura e bem definida quanto a suas funções diante do espectador. Eles têm aula, inclusive, de técnicas de atendimento a público e de postura corporal a fim de lhes possibilitar uma posição facilitadora em seus acessos com os diversos públicos com os quais interagirão e vice-versa.

Os resultados dessa formação de dinamizadores eu tive a oportunidade de sentir na pele quando fui visitar a 7ª Bienal. Ali descobri a importância de suas ações para meu relacionamento com as obras, como também entendi a razão pela qual a Bienal tem forte presença nesse segmento profissional. Além de conhecer Leandro, que fez a dinamização enquanto eu visitava a mostra Projéteis, eu conheci uma senhora de 74 anos que também se identificava com a faixa de “mediadora”. Ela me abriu as portas para a obra de Iran do Espírito Santo exposta no Museu de Artes do Rio Grande do Sul – MARGS. Com ela, eu pude fazer inúmeras entradas na referida obra as quais eu não consegui fazer sozinha. Essa senhora acompanhava sua neta de dez anos para visitar a exposição e colocá-la em contato com as obras ali localizadas.

Pensar na distância entre as idades de Leandro e dessa senhora alerta para o fato de que a formação do dinamizador pode e deve transitar por vários níveis educacionais, culturais e etários também. Só para falar em um desses níveis, quantas pessoas não estarão se envolvendo com a arte no intervalo das idades desses dois dinamizadores? Eu fiquei muito tempo pensando sobre essa maravilhosa junção de tempos. Observei um imenso prazer no rosto dessa senhora ao falar sobre arte, especialmente ao falar de arte para sua neta. Que círculo encantado foi esse do qual eu participei inesperadamente?

A formação a que se propõe a Bienal atinge vários setores de público, como também de profissionais da área. Até agora, tenho falado somente da formação de público como se esse fosse o único papel do Projeto Pedagógico da Bienal – esse foi meu foco quando comecei a estudar a Bienal. No entanto, outro setor mostrou-se um receptor bastante forte dessa formação: os artistas. Eles se encontraram, não só como agentes pedagógicos, mas também no papel da escuta e permeáveis aos que os demais poderiam produzir sobre suas próprias obras.

Antes de falar daqueles que participaram do Projeto Pedagógico, cabe lembrar dos artistas que foram convidados para exporem na 7ª Bienal. Eles foram chamados a participar



de todo o processo curatorial e de produção das mostras. Dialogando e discutindo sobre todos os processos, eles passaram também pelos setores pedagógicos das mostras, o que denotava que também faziam parte do processo educacional da Bienal e que as ações pedagógicas não se faziam estanques. Elas se articulavam em todos os níveis de organização das exposições. E o mais importante é que esse envolvimento resgatava o prazer do aprendizado pela troca de experiências colocada à mostra em cada atividade na qual eles se envolviam.

O projeto de residências artísticas mostrou eficácia no cunho inclusivo que as ações da Bienal possuem. Foram projetos totalmente diferenciados para atenderem a diferentes pessoas em variados contextos sociais, econômicos, educacionais e geográficos. As atividades incluíram e resgataram valores de minorias que não tinham voz até então. Houve a transversalidade de linguagens e de disciplinas demandada pela arte contemporânea. A importância dada à oralidade, à palavra escrita, à palavra musicada, à palavra desenhada confirma as situações inclusivas colocadas em jogo quando os artistas se viam como agentes pedagógicos nas comunidades. As pessoas que não se imaginavam capazes de criar alguma coisa se viam agora na constante troca de papéis entre coadjuvantes e protagonistas de processos artísticos antes impensados para suas condições de vida. E, por sua vez, essas relações, essas experiências e esses contatos se firmaram também como aprendizagem para os artistas que atuaram nesse projeto.

É válido pensar na importância das instituições como campos de batalhas simbólicas que se colocam à prova quando realizam tais atividades. Além de ficarem expostas quando provocam as vozes de minorias que não conseguiam se expor, seus dirigentes possuem interesses políticos e econômicos em contraponto a seus agentes que estimulam a reflexão de um público que pode se transformar em resistências para a manutenção desses dirigentes.

Com a força e a paixão que encontrei nos trabalhos e na equipe, eu ousou acreditar que, para a próxima Bienal, seu Projeto Pedagógico ganhará novos ares em seu comportamento de ampliação. Novos ares que virão das reflexões calcadas nas avaliações dos trabalhos que ocorrem ao final de cada Bienal. São essas reflexões que não deixam o programa esmorecer e o deixam atualizado com as demandas que surgem nos contextos político-sociais dos quais somos todos agentes. Sem se falar que essas reflexões servem também para a correção de erros que fazem parte da execução de qualquer projeto quando se colocam à prova a prática e a teoria. Tal atitude reforça o caráter de continuidade proposto pela Bienal para o seu Projeto Pedagógico.

Neste momento, mais importante do que falar de minhas experiências ou da pesquisa que fiz sobre a Bienal, é expor mais profundamente as questões que me atingiram durante a escrita deste trabalho e me instigam a continuar meu estudo sobre mediação. Mesmo tendo ficado longo e, por vezes, maçante, o quarto capítulo que fala da Bienal já foi explorado o suficiente, por ora, para esta etapa de meus estudos. É notório, pelo que foi dito até agora, que pretendo fazer desse tema minha bandeira de leituras e textos porque estou sempre provocada a querer falar mais e mais sobre nosso envolvimento com a arte e suas consequências disso. Nesse capítulo descritivo, eu deixo dados para que cada um que leia este trabalho faça suas considerações e também as coloque em contraponto com as minhas. Além disso, o texto pretende documentar esses mais recentes episódios de uma história das mediações para a qual pretendo contribuir.

Analisando brevemente a história da mediação cultural no Brasil, conseguimos perceber que as ações de mediação estão em sua maior parte provocando a reprodução do cunho elitista da arte do que promovendo seu acesso reflexivo e democrático. Como já disse anteriormente, estamos lidando com bens culturais que, histórica e socialmente, constituíram-se como agentes de distinção social que privilegiavam o reforço das hierarquias culturais. Apesar dos contatos entre seus campos de sistematização, a arte erudita se destacaria fortemente da arte popular por seus valores impregnados de uma erudição historicamente afastada dos setores de base da sociedade. Isso foi visto com Canclini (2008), quando ele nos explica como se dá a erudição na América Latina.

Torna-se fundamental entender esse contexto para se pensar em como as ações educativas nas instituições culturais podem se transformar em reprodutoras dessas hierarquizações ao invés de facilitarem o acesso à cultura e à arte. Tanto Bourdieu (2007) como Canclini (2008) levantam essa situação quando eles se referem ao ambiente escolar que, antes de se constituir como educacional – e nesse sentido, transformador –, seria primeiramente um reprodutor das hierarquias das sociedades onde estaria inserido. Como as escolas – instituições da educação – que fazem parte de um sistema onde seus valores são reproduzidos nas atividades escolares, os dinamizadores também podem reproduzir os valores hierarquizantes constantes em seus discursos e em suas ações, visto que eles também são representantes do sistema onde atuam.

Na presença da obra de arte diante do espectador, a negociação entre esses campos culturais distintos se estabelece a partir dos processos de mediação existentes na exposição como um todo. O dinamizador opera esses processos e interage nessa negociação porque cabe

a ele promover a relação entre ambos sob a perspectiva de, no mínimo, um encontro de posições distintas quanto à obra que é o núcleo de toda a negociação. Caso o dinamizador não consiga operar de modo equilibrado para os dois lados dessa relação negociada, a posição de poder prevalecerá e agirá sobre o outro na tentativa de reafirmar o seu lugar privilegiado na referida relação. A troca entre ambos se fragiliza, fortalecendo o sistema dominante e confirmando o lugar do outro como não sendo ali. Essa seria uma das tensões as quais Smiers (2006) se refere quando fala no campo de batalhas que envolve as produções artísticas.

No entanto, como trato da arte contemporânea, entendo que a relação de trocas se dá de modo mais equânime porque se trata de uma campo aberto ao diálogo. A arte contemporânea busca esse diálogo a partir da compreensão dos lugares de fala e escuta de cada agente dessa negociação e se promove como o lugar de encontro e intercâmbio, abrindo muitas vezes as próprias instituições. As instituições, então, se dispersam pelas ruas e outros lugares onde a obra se presentifica, potencializando, desse modo, os lugares por onde ela passa.

Quando defendo a amplitude da palavra mediação é para, justamente, refletirmos sobre essas questões. Se conseguirmos pensar nas ações pedagógicas juntamente com o projeto curatorial das exposições, tendo a perspectiva de que todo o processo curatorial é, por si só, um agente mediador, será mais fácil articularmos propostas que discutam e atentem para o papel também político e social das exposições de arte. Trata-se de entender o papel e a força da instituição a qual a exposição está vinculada e elaborar as ações de todo o processo das exposições a partir de questões como: quem é o público que se quer atingir? Qual é o objetivo da seleção das obras? Sob qual contexto a exposição está sendo articulada? Diante das respostas, poderão ser elaborados os projetos museográficos, editoriais, de promoção e divulgação e as ações pedagógicas que ativem as ferramentas de mediação que serão colocadas em todos esse projetos.

Pensando nas ações educativas para arte, alguns pontos me provocam novas indagações: será que um professor de arte precisaria de dinamizadores? Que tipo de público precisaria de dinamização? Se pensarmos em uma dinamização como um campo aberto para a troca de reflexões, uma provocação ou um estímulo de pensamentos e olhares, ela é importante para todos os tipos de público. A dinamização se coloca como um lugar para se falar sobre arte, ampliando nossos olhares e percepções sobre ela. Exatamente o que aconteceu comigo durante as visitas à 7ª Bienal do Mercosul, acompanhadas e dinamizadas por Leandro e aquela senhora.

Tenho que admitir que, em algumas visitas a exposições de arte, acreditei na relação com a obra de arte sem fatores externos para “atrapalhar” meu envolvimento com ela. Pensei, como Maria Helena Bernardes (2010) disse em sua entrevista, em uma arte que, por si só, comunique-se com o outro. Isso é possível? Toda essa minha pesquisa me levou a acreditar na impossibilidade de uma presença imunizada quanto a seu contexto, sua localização física e suas relações. A obra comunica algo porque ela ativa mecanismos que a constituem como obra de arte. Sem tais mecanismos, ela possuiria outra razão de existência que seria ativada por outros processos. A presença se afirma no reconhecimento do outro que precisa, de algum modo, estar aberto a senti-la.

Na elaboração deste trabalho, consegui uma certeza: mediação é um tema aberto. Ela é um processo assim como tudo o que se opera no âmbito da arte contemporânea. As proposições atuais defendem que a arte é profundamente dialógica. Ela precisa do outro para se efetivar. É essa abertura para o novo – que o espaço de diálogo com o outro me revela – o motivo que encontrei aqui para a feitura deste trabalho.

## REFERÊNCIAS

AISENBERG, Diana. Entrevista concedida a Vera Rodrigues de Mendonça. 27 jan.2010. Via e-mail.

ARCHER, Michael. *Arte Contemporânea: Uma História Concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

ARNHEIM, Rudolf. *Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora*. São Paulo: EDUSP, 1980.

AUMONT, Jacques. *A Imagem*. Campinas; São Paulo: Papirus, 1993.

BARBOSA, Ana Mae. *Arte-Educação no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

\_\_\_\_\_. (Org.). *Arte/Educação Contemporânea: consonâncias internacionais*. São Paulo: Cortez, 2005.

\_\_\_\_\_; COUTINHO, Rejane; SALES, Heloisa. *Artes Visuais da Exposição à Sala de Aula*. São Paulo: EDUSP, 2005.

\_\_\_\_\_. *Arte-Educação: Leitura no subsolo*. São Paulo: Cortez, 2008.

BASBAUM, Ricardo (Org.). *Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

\_\_\_\_\_. *Reunião com os artistas das residências do Projeto Pedagógico da 7ª Bienal do Mercosul*. Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2009. Notas de aula.

BASTOS, Leandro C. Entrevista concedida a Vera Rodrigues de Mendonça. Porto Alegre, 18 de novembro de 2009.

BATTCOCK, Gregory (Org.). *A Nova Arte*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

BAUDRILLARD, J. *A Arte da Desaparição*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

BAZIN, Germain. *Le temps des musées*. Paris: Desoer, 1967.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. *Magia e técnica, arte e política. Obras escolhidas I*. São Paulo: Brasiliense, 1994. p.165-196.

\_\_\_\_\_. Theses on the Philosophy of History. In: *Illuminations*. Nova York: Schocken Books, 1969. p. 256-257 apud CRIMP, Douglas. *Sobre as ruínas do museu*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BERNARDES, Maria Helena. Entrevista concedida a Vera Rodrigues de Mendonça. 2 fev. 2010. Via e-mail.

\_\_\_\_\_. *Mesa de Encontros: artistas em disponibilidade*. Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2009. Palestra.

\_\_\_\_\_. *Reunião com os artistas das residências do Projeto Pedagógico da 7ª Bienal do Mercosul*. Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2009. Palestra.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

BIENAL B. *Apresenta informações gerais sobre a organização*. Disponível em: <<http://www.bienalb.org/2009/>>. Acesso em: 16 jan. 2010.

BIENAL C. Blog organizado por Marília Fernandes e Silvana Engel. Apresenta informações gerais sobre as atividades da Bienal C. Disponível em: <<http://bienalc.blogspot.com/>>. Acesso em: 16 jan. 2010.

BOIS, Yve-Alain. La valeur d'usage du l'informe. \_\_\_\_\_; KRAUSS, Rosalind. *L'Informe: Mode d'Emploi*. Paris, 1996. p. 8-37.

BOIS, Yve-Alain. A questão do pseudomorfismo: um desafio para a abordagem formalista. In: COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 26., São Paulo. *Anais...* São Paulo: FAAP, 2006.

BORBA, Maria Antonieta Jordão de Oliveira. *Teoria do efeito estético*. Niterói: EdUFF, 2003.

BOSI, Alfredo. *Reflexões Sobre a Arte*. São Paulo: ABDR, 2004.

BOURDIEU, Pierre. *A distinção: crítica social do julgamento*. Porto Alegre: Zouk, 2007.

\_\_\_\_\_. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2003. (Série Estudos).

\_\_\_\_\_; DARBEL, Alain. *O amor pela Arte: os museus de arte na Europa e seu público*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Zouk, 2003.

BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. São Paulo: Martins, 2009a.

\_\_\_\_\_. *Pós-Produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 2009b.

BUENO, Francisco da Silveira. *Grande Dicionário Etimológico - Prosódico da Língua Portuguesa*. São Paulo : Ed. Saraiva, 1968.

BÜRGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. São Paulo: Cosac & Naify, 2008.

CAMNITZER, Luis. Entrevista concedida a Vera Rodrigues de Mendonça. 21 jan. 2010. Via e-mail.

CAMNITZER, Luis. A arte como atitude. *Revista Concinnitas*, Rio de Janeiro, ano 9, v. 1, n. 12, jul.2008. p.76-85. Entrevista. Disponível em: < <http://www.concinnitas.uerj.br/resumos12/honorato.pdf>>. Acesso em: 15 jun.2009.

CANCLINI, Néstor Garcia. *Consumidores e Cidadãos: Conflitos multiculturais da globalização*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2006.

\_\_\_\_\_. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Tradução Ana Regina Lessa e Heloisa Pezza Cintrão. São Paulo: EDUSP, 2008.

\_\_\_\_\_. *Diferentes, Desiguais e Conectados: mapas da interculturalidade*. Tradução Luiz Sérgio Henriques. Rio de Janeiro: UFRJ, 2007.

CANEVACCI, Massimo. *Fetichismos Visuais – corpos erópticos e metrópole comunicacional*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

CARO, Marina de. Entrevista concedida a Vera Rodrigues de Mendonça. 21 jan. 2010. Via e-mail.

CASTILLO, Sonia Salcedo Del. *Cenário da Arquitetura de Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

CAUQUELIN, Anne. *Arte Contemporânea: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2005. (Coleção Todas as Artes).

\_\_\_\_\_. *Frequentar os incorporais: contribuição a uma teoria da arte contemporânea*. São Paulo: Martins Fontes, 2008. (Coleção Todas as Artes).

CAZELLI, Sibeles. *Ciência, Cultura, Museus, Jovens e Escolas: quais as relações?* 2005. 220 f. Tese (Doutorado em Educação) - Faculdade de Educação, Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro, 2005. Disponível em: <[http://www.maxwell.lambda.ele.puc-rio.br/cgi-bin/db2www/PRG\\_1461.D2W/INPUT1?CdLinPrg=pt](http://www.maxwell.lambda.ele.puc-rio.br/cgi-bin/db2www/PRG_1461.D2W/INPUT1?CdLinPrg=pt)> Acesso em: 14 jan. 2008.

\_\_\_\_\_; FRANCO, Creso. *Os diferentes tipos de capital mobilizados no contexto escolar e o acesso dos jovens a museus*. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2005. Disponível em: <[http://www.maxwell.lambda.ele.puc-rio.br/cgi-bin/db2www/PRG\\_1461.D2W/INPUT1?CdLinPrg=pt](http://www.maxwell.lambda.ele.puc-rio.br/cgi-bin/db2www/PRG_1461.D2W/INPUT1?CdLinPrg=pt)>. Acesso em: 14 jan. 2008.

CERTEAU, Michel de. *A Cultura no Plural*. Campinas, São Paulo: Papius, 2005.

CICLO Internacional de palestras: o visível e o invisível na arte atual – The visible and the invisible in contemporary art. Belo Horizonte: CEIA, 2003.

COCCHIARALE, Fernando. *Quem tem medo da arte contemporânea?* 1. reimp. Recife: Fundação Joaquim Nabuco; Massangana, 2007.

CONVITE e material pedagógico referentes à exposição Diário de bordo: uma viagem com Leonilson. 2009. 2 impressos.

CRIMP, Douglas. *Sobre as ruínas do museu*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

DANTO, Arthur. *A transfiguração do lugar-comum*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

\_\_\_\_\_. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: EDUSP, 2006.

ECO, Umberto. *Obra Aberta: Forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

\_\_\_\_\_. *A Definição da Arte*. Lisboa: Edições 70, 2006.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*. Curitiba: Positivo, 2004.

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Org.). *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2001.

FERVENZA, Hélio. A função do amanhã. *Ciclo internacional de palestras: o visível e o invisível na arte atual – The visible and the invisible in contemporary art*. Belo Horizonte: CEIA, 2003. p. 70-89.

FIDELIS, Gaudêncio. *Uma história concisa da Bienal do Mercosul*. Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2005.

FLOC'H, Nicolas. Entrevista concedida a Vera Rodrigues de Mendonça. 11 fev. 2010. Via e-mail.

FRADE, Isabela. O Lugar da Arte, o paradigma multicultural frente ao primitivismo. *Textos escolhidos de Cultura e Arte Populares*, v.1, n.1, p. 17-24, 2004.

FREIRE, Paulo. Carta de Paulo Freire aos professores. *Estudos Avançados*, São Paulo, v.15, n. 42, p. 259-268, 2001. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ea/v15n42/v15n42a13.pdf>> Acesso em: 23 jan. 2010.

FUNDAÇÃO BIENAL DE ARTES VISUAIS DO MERCOSUL. *Galeria de fotos*.

Disponível em:

<[http://www.bienalmercosul.art.br/?Itemid=1486&id=1395&option=com\\_content&task=view](http://www.bienalmercosul.art.br/?Itemid=1486&id=1395&option=com_content&task=view)> Acesso em: 02 fev. 2010.

\_\_\_\_\_. *Material Pedagógico 2008 da Fundação Bienal do Mercosul*. Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2008.

\_\_\_\_\_. *Material pedagógico para o professor*. Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2009.

\_\_\_\_\_. *Relatório de Responsabilidade Social e Balanço Social*. Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2007.

\_\_\_\_\_. *Worbi Internet Business Grupo Meta. Apresenta informações gerais sobre a*



*instituição e sobre as edições da Bienal do Mercosul*. Disponível em:  
<<http://www.fundacaobienal.art.br/>> Acesso em: 2 jan. 2010.

GALINDO, Daniel. *Folkcomunicação: mediação, mediação ou midiatização?* Disponível em:  
<[http://www2.metodista.br/unesco/agora/pmc\\_agora\\_entender\\_territorios\\_daniel\\_galindo.pdf](http://www2.metodista.br/unesco/agora/pmc_agora_entender_territorios_daniel_galindo.pdf)  
> Acesso em: 25 abr. 2009.

GOMBRICH, E. *Arte e Ilusão*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

\_\_\_\_\_. *Da Diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

HILDEBRAND, Adolf von. *El problema de la forma en la obra de arte* (1893). Madrid: Visor, 1988.

HOFF, Mônica. Entrevista concedida a Vera Rodrigues de Mendonça. 28 jan. 2010. Via e-mail.

\_\_\_\_\_. Palestra proferida no *1º Forum de Ações Pedagógicas em Instituições Culturais*. Porto Alegre, 2009.

\_\_\_\_\_. Conversa com Vera Rodrigues de Mendonça. Porto Alegre, 2009.

HONORATO, Cayo. A arte como atitude – Entrevista com Luis Camnitzer. *Revista Concinnitas*, Rio de Janeiro, ano 9, v. 1, n. 12, jul. 2008. Disponível em:  
<<http://www.concinnitas.uerj.br/resumos12/honorato.pdf>> Acesso em: 15 jun. 2009.

HOUAISS, Antonio. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

KUDIELKA, Robert. Abstração como Antítese: o sentido da contraposição na pintura de Piet Mondrian e Jackson Pollock. *Novos Estudos*, São Paulo, n. 51, 1998.

LANDOWSKI, Eric. Modos de presença visível. In: OLIVEIRA, Ana Claudia de (Org.). *Semiótica plástica*. São Paulo: Hacker, 2004. p. 97-112.

LEGRAND, Gèrard. *Dicionário de Filosofia*. Porto: Edições 70, 2002.

LEINER, Jac. *Ciclo internacional de palestras: o visível e o invisível na arte atual – The visible and the invisible in contemporary art*. Belo Horizonte: CEIA, 2003. p. 40-57.

LIRA, Julio. *Entre um dia e outro: criando roteiros alternativos para Porto Alegre e Rosário. Blog sobre o seu projeto em Porto Alegre e Rosário pela Bienal do Mercosul*. Disponível em: <<http://juliolira.wordpress.com/>> Acesso em: 5 jan. 2010.

\_\_\_\_\_. Palestra proferida em *Mesa de Encontros: artistas em disponibilidade*. Porto Alegre, 21 e 22 de julho de 2009.

LOPES, Almerinda. Palestra proferida em *Arte em Tempo Indigente*. "... E para que poetas em tempo indigente?" Vila Velha, 2008.

MARINHO, Vanildo Mousinho; QUEIROZ, Luis R. Silva. *Contexturas: O ensino das artes em diferentes espaços*. João Pessoa: UFPB, 2005.

MARTIN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2008.

MENEZES, Marina Pereira de. A arte contemporânea como fundamento para a prática do ensino de artes. In: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO DE PESQUISADORES DE ARTES PLÁSTICAS, 16., 2007, Florianópolis. *Trabalhos apresentados*. [S.l.] : ANPAP, [2007?]. p. 1002- 101. Disponível em: <<http://www.anpap.org.br/2007/2007/artigos/102.pdf>> Acesso em: 12 maio 2009.

MORAIS, Frederico. *Artes Plásticas na América Latina: do transe ao transitório*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

MOTA, Gabriela. *Entre olhares e leituras: uma abordagem da Bienal do Mercosul*. Porto Alegre: Zouk, 2007.

NACHTIGALL, Ethiene. Entrevista concedida a Vera Rodrigues de Mendonça. 13 fev. 2010. Via e-mail

NAVES, Rodrigo. *A Forma Difícil: ensaios sobre arte brasileira*. São Paulo: Ática, 1996.

\_\_\_\_\_. *O vento e moinho: ensaios sobre arte moderna e contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

NICOLAS FLOCH. Biografia e obras do artista. Disponível em: <<http://www.nicolasfloch.net/site/index.htm>> Acesso em: 15 jan.2010.

NOORTHOOM, Victoria; YÁÑEZ, Camilo. Fundação Iberê Camargo. Entrevista. Disponível em: <[http://www.iberecamargo.org.br/content/revista\\_nova/entrevista\\_integra.asp?id=223](http://www.iberecamargo.org.br/content/revista_nova/entrevista_integra.asp?id=223)> Acesso em: 14 jan. 2010.

O'DOHERTY, Bryan. *No interior do Cubo Branco: A Ideologia do Espaço da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2002. (Coleção a).

OLIVEIRA, Ana Claudia de (Org.). *Semiótica plástica*. São Paulo: Hacker, 2004.

ORTIZ, Renato. *Mundialização e cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1996.

PEDRAZA, Gonzalo. Entrevista concedida a Vera Rodrigues de Mendonça. 3 fev. 2010. Via e-mail.

\_\_\_\_\_. Palestra proferida em *Mesa de Encontros: artistas em disponibilidade*. Porto Alegre, 2009.

PRADEL, Jean-Louis. *A Arte Contemporânea*. Lisboa: Edições 70, 1999.

PROJETO Pedagógico para o professor. Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2005.

RÍO, Claudia del. *Diccionario en las escuelas. Blog sobre o seu projeto na 7ª Bienal do Mercosul*. Disponível em: <<http://bienalpuertoalegre.blogspot.com/>> Acesso em: 12 jan. 2010.

\_\_\_\_\_. Palestra proferida em *Mesa de Encontros Artistas em Disponibilidade*. Porto Alegre, 2009.

RIZOLLI, Marcos. Estéticas Contemporâneas. Estudos sobre a pluralidade artística. In: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS, 17., 2008, Florianópolis. *Trabalhos apresentados*. [S.l.] : ANPAP, [2008?]. p. 446-456. . Disponível em: <<http://www.anpap.org.br/2008/artigos/042.pdf>> Acesso em: 12 maio 2009.

RUBIN, William. *Talking with William Rubin: The Museum Concepts is not infinitely expandable*. Artforum 12, n.2, p.52, out. 1974. Entrevista apud CRIMP, Douglas. *Sobre as ruínas do museu*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

SALVAT, Manuel (Org.). *Los Museos em El Mundo*. Barcelona: Salvat, 1973. (Biblioteca Salvat de Grandes Temas).

SANTAELLA, Lúcia. *A percepção: uma teoria semiótica*. São Paulo: Experimento, 1993.

SEVERO, André. Entrevista concedida a Vera Rodrigues de Mendonça. 1 fev. 2010. Via e-mail.

\_\_\_\_\_. Palestra proferida em *Mesa de Encontros: artistas em disponibilidade*. Porto Alegre, 2009.

SMIERS, Joost. *Artes sob pressão: promovendo a diversidade cultural na era da globalização*. São Paulo: Escrituras; Instituto Pensarte, 2006.

TRIGUEIRO, Osvaldo Meira. *A Folkcomunicação e as múltiplas (inter)mediações culturais da audiência da televisão*. p. 1-12. Disponível em: <<http://www.bocc.uff.br/pag/trigueiro-osvaldo-folkcomunicacao.pdf>> apud GALINDO, Daniel. *Folkcomunicação: mediação, midiação ou midiatização?* Disponível em: <[http://www2.metodista.br/unesco/agora/pmc\\_agora\\_entender\\_territorios\\_daniel\\_galindo.pdf](http://www2.metodista.br/unesco/agora/pmc_agora_entender_territorios_daniel_galindo.pdf)> Acesso em: 25 abr. 2009.

VALVERDE, Monclar. Recepção e sensibilidade. In: \_\_\_\_\_ (Org.). *As formas do sentido*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003. (Estudos em Estética da Comunicação).

VARINE-BOHAN, Hugues. In: SALVAT, Manuel (Dir.). *Los Museos em El Mundo*. Barcelona: Salvat, 1973. Entrevista.

WEBER, Dorcas. Conversas reguladas – observações de uma mostra de artes visuais. *Revista Concinnitas*, Rio de Janeiro, ano 9, v. 1, n. 12, jul. de 2008, p. 113-120. Disponível em: <<http://www.concinnitas.uerj.br/resumos12/webwe.pdf>> Acesso em: 15 jun. 2009.

## ANEXO A – Entrevista com Victoria Noorthoorn e Camilo Yáñez

Fundação Iberê Camargo. Disponível em:

<[http://www.iberecamargo.org.br/content/revista\\_nova/entrevista\\_integra.asp?id=223](http://www.iberecamargo.org.br/content/revista_nova/entrevista_integra.asp?id=223)>.

Acesso em: 14 jan. 2010.

### **1) Qual a avaliação de vocês da última Bienal?**

A 6ª Bienal marca um altíssimo precedente na história das Bienais do Mercosul e abre portas para as dinâmicas expansivas que estão propostas no nosso projeto da 7ª Bienal. (...). Por outro lado e de maneira crucial, a 6ª Bienal revolucionou a história da atividade educativa no sistema de Bienais, tornando-se um novo modelo. O Projeto Pedagógico liderado por um curador pedagógico que é, a partir de então, considerado figura chave no processo curatorial, já está sendo incorporado por outros grandes eventos de arte no mundo e marcou de forma profunda a abertura e penetração da Bienal nas escolas e com o público em geral do Rio Grande do Sul. Nossa intenção é trabalhar a partir destas conquistas e construir uma 7ª Bienal que tome como base a 6ª Bienal para desenvolver e explorar novos horizontes e mecanismos de trabalho.

### **2) Qual a resposta que vocês darão com a próxima edição? Quais são os principais objetivos que vocês pretendem atingir com a 7ª Bienal?**

Nossa proposta busca focalizar na abertura e na experimentação como ideias de força da 7ª Bienal. Nisso corresponde à 6ª Bienal e a liberdade proposta pela exposição *Conversas*, e também a Fundação Bienal do Mercosul, que realizou um concurso aberto para a curadoria geral em caráter internacional. Mas também responde a um estado de coisas no sistema expositivo das bienais, que acreditamos que precisa ser revisitado, re-explorado a partir de novos pontos de vista. Na 7ª Bienal, buscamos incorporar, de maneira crucial, a experimentação entendida como o centro do processo criativo, para que a criação estruture cada um dos aspectos desta Bienal. É por isso que nos interessa trabalhar com uma equipe de curadores formada por artistas, sendo que cada um dos curadores escolhidos demonstra, ainda, talentos em outros campos (educativo, editorial), para nos permitir pensar novos sistemas de exposição não-convencional para a 7ª Bienal. Dessa forma, buscamos reafirmar o sentido e a pertinência da Bienal do Mercosul como uma bienal jovem, em que se respire um “ar oxigenante”, diferente e jovial, que permita múltiplas leituras, distintos roteiros de visitação, possibilidades de estudo e de abertura. Queremos surpreender com novos formatos de exposição e com obras ainda não vistas, em sua grande maioria feitas especialmente para a

7ª Bienal por artistas de todas as gerações e nos mais diversos formatos, que juntas ofereçam uma plataforma forte de visibilidade do melhor da arte contemporânea da nossa região. Nesse sentido, a Bienal busca trabalhar com o risco, o mesmo risco que está no centro da atividade criativa de cada artista ao confrontar-se com o desafio de realizar um novo trabalho. Assim, ao levar ao centro da Bienal o processo criativo com todos os seus desafios, buscamos reafirmar a função dos artistas como atores sociais e constantes produtores de um sentido crítico necessário, cujo olhar e voz devem ter mais visibilidade em nossos países.

**3) A proposta de vocês prevê uma participação efetiva dos artistas, inclusive começando pela curadoria. Como vocês pretendem envolver os artistas e que resultados vocês esperam com esse envolvimento?**

Em sintonia com a nossa proposta de colocar o pensamento criativo no centro da Bienal e considerando que o trabalho artístico e o trabalho curatorial envolvem critérios metodológicos comuns de edição e seleção, pesquisa, classificação, definição e nomeação, convidamos uma equipe de artistas a ocupar certos postos curatoriais importantes: a curadoria de exposições, a curadoria pedagógica e o que estamos chamando de curadoria editorial. Estas três áreas atuarão em sintonia com a curadoria geral, cuja proposta está radicada em propiciar uma maior fluidez entre as três áreas de modo que elas se alimentem mutuamente e que juntas permitam a construção de uma 7ª Bienal com base no diálogo e na incorporação de múltiplos olhares.

Estas três áreas prevêem trabalhar organicamente, de modo a provocar no espectador diferentes experiências sobre a mesma exposição e na medida em que a exposição se desenvolve, além de oferecer as ferramentas para que o espectador interprete a 7ª Bienal a partir de vários pontos de vista, sejam eles propostos pela Bienal ou pelo próprio espectador. A abertura para os artistas terá como um de seus pontos uma convocatória aberta à participação em uma das exposições que está sendo planejada. E, além da participação na equipe curatorial da Bienal e nas exposições, a participação dos artistas estará contemplada em diversos níveis, desde apresentações ao público sobre seus trabalhos ou temas específicos da Bienal, desenvolvimento de peças gráficas e textos que permitam compartilhar instâncias de seus processos criativos com o público. As especificidades surgirão, certamente, durante o processo de trabalho da 7ª Bienal.

**4) O projeto educativo sempre foi um dos carros-chefe da Bienal. Como vocês pretendem trabalhar nesse sentido?**

Nos sentimos privilegiados de contar com o forte antecedente pedagógico da 6ª Bienal. Queremos continuar com muitos dos programas inaugurados pela 6ª Bienal, incorporar outros e explorar os horizontes e as possibilidades que se abrem ao trazer o pensamento artístico e criativo ao centro de funcionamento da 7ª Bienal. Especificamente, a curadoria pedagógica da 7ª Bienal propõe pensar a educação como um espaço para o desenvolvimento de *micropolíticas criativas*. Se trabalhará com uma equipe de assessores, um pequeno grupo de artistas da América Latina e do mundo, que colocam em ação micropolíticas no campo da arte e da docência – artistas que realizam um trabalho docente de excelência, de caráter experimental e não formal –, que fornecerão ferramentas criativas para explorar novas aproximações com o ensino sobre a arte e sobre a experiência da arte. Isto é, a estrutura e a maioria dos programas pedagógicos da 6ª Bienal serão mantidas, mas serão flexibilizadas ao incorporar os pontos de vista de diversos artistas-professores, para conformar uma bienal plural que incite por sua vez uma pluralidade possível de olhares e experiências por parte do espectador geral, do professor e do público escolar. Esta mesma pluralidade de olhares será proposta pela curadoria editorial, que deve estar em sintonia com a curadoria pedagógica e que esperamos ser mais uma ferramenta para difundir massivamente as idéias, projetos e propostas para esta 7ª Bienal, com publicações experimentais e de baixo custo, pensadas para atuar tanto massiva como criativamente.

**5) Já há uma previsão de como a mostra estará organizada?**

Sim, já estamos trabalhando nas exposições em relação aos diversos espaços em Porto Alegre e temos muitas ideias claras, como a presença que terá o Projeto Pedagógico em cada espaço expositivo e sua maior mobilidade. (...).

## ANEXO B – Entrevista, por *e-mail*, com Luis Camnitzer

**1) Você é artista e professor e foi convidado para ser o curador pedagógico da 6ª Bienal do Mercosul. Como você recebeu esse convite e quais as atribuições que lhe foram dadas por causa de sua designação como “curador pedagógico”? Aliás, o que vem a ser um curador pedagógico? Em que aspectos ele se diferencia de um curador de exposições? Uma exposição já não possui um certo caráter pedagógico?**

En 1999 de un seminario sobre educación artística en Casa de América en Madrid, invitado por Gabriel Pérez-Barreiro. Creo que ese encuentro creó La base para que fuera invitado como curador pedagógico de La Bienal. El término “curador pedagógico” fue inventado para esa ocasión, y la idea de Gabriel fue de diseñar la Bienal desde un principio como un instrumento educativo. La diferencia en nuestras tareas fue que él eligió el arte y yo (consultando con él) lo puse en un contexto pedagógico.

Es cierto que toda muestra tiene un aspecto educacional, pero los artistas no siempre enfocan en ese punto y se concentran en hacer arte como si fuera una actividad cerrada en si misma. En la bienal los guiamos para tomar conciencia del problema.

**2) Hoje percebemos uma grande preocupação com a formação de público para as artes visuais. Quase todas as instituições que lidam com as artes visuais possuem alguma atividade voltada para a educação. Sem falarmos na preocupação da formação dos mediadores que atuam nessas atividades educativas. A educação não-formal para as artes se coloca como fator importante para a formação de público e também do artista, de certo modo. Você acha que a educação não-formal para as artes está assumindo o papel das escolas, papel esse que deveria ser privilegiado diante do reconhecimento da importância do ensino da arte para as outras disciplinas também? Qual a sua visão sobre esse assunto?**

Para mi, pensar en términos de arte es una forma más rica de pensar que pensar en términos de disciplinas fragmentadas. Es una manera más completa de pensar y de imaginar. En ese sentido es una metodología del conocimiento que debiera estar presente en todas las manifestaciones de la vida. Nuestra cultura trata de encerrar el arte en una actividad especializada y la educación en otra. Pienso que eso es un disparate y que es hora de integrar ambas.

**3) Na 7ª Bienal do Mercosul nos deparamos com um novo termo para o artista: artista pedagógico. Depois do curador pedagógico, encontramos com o artista pedagógico. Em uma entrevista que você deu a Cayo Honorato, você diz que a obra de arte é uma presença mediadora dela mesma. Sendo assim, o artista, implicitamente, já teria um caráter pedagógico, concorda? Como você percebe, então, a classificação de artista pedagógico que a Bienal deu aos artistas escolhidos para os projetos de residências de seu programa pedagógico? Seria porque ainda podemos encontrar alguma resistência tanto em artistas como em curadores quando falamos em projetos educativos ou pedagógicos para as exposições de artes visuais?**

Todo buen artista es una artista pedagógico. Toda buena comunicación es pedagógica. Lo que pasa es que no todos asumimos esa responsabilidad. En la 6ta Bienal la idea era que el público se entendiera como un colega del artista y que se le integrara e hiciera entender y participar en el proceso de creación en lugar de limitarlo al consumo. Para lograr eso el artista tiene que restarle importancia a su trabajo como productor de objetos y subrayar la importancia de comunicar y educar. Comunicar y educar también son las funciones del maestro, solamente que allí no se obliga a ser creativo. Cuando tenemos comunicación, educación y creación integrados, no hay diferencia importante entre artista y educador, y es entonces cuando estamos generando cultura en lugar de consumo.



## ANEXO C – Entrevista, por *e-mail*, com Marina De Caro

**1) Como artista e licenciada em História da Arte, como você recebeu esse papel de curadora pedagógica da Fundação Bienal do Mercosul? Como você entende a função de um curador pedagógico e o que a torna diferente de um curador de exposição?**

Como artistas, el espacio que brinda la Fundación Bienal a un curador pedagógico, lo imaginé como un espacio para pensar alternativas educativas el arte para que dialoguen con el sistema educativo institucional. No me centré necesariamente en difundir los artistas, curadurías y contenidos de la Bienal al público, aunque también existió un programa de mediación. Hay muchos artistas y muchos proyectos artísticos que están planteando excelentes alternativas respecto de las prácticas educativas contemporáneas.

**2) Eu percebi que houve uma grande preocupação em dar continuidade aos trabalhos realizados na 6ª Bienal do Mercosul, quando a curadoria pedagógica estava por conta de Luis Camnitzer. Como foi para você dar essa continuidade ao programa pedagógico da Bienal? Você imprimiu a sua marca ao programa? Em quais atividades do programa a sua marca pode ser sentida mais fortemente?**

Veo que realmente no te has informado demasiado al respecto, no hubo ninguna preocupación, simplemente se capitalizo lo que había en cuanto a la estructura de todas las Bienales anteriores. Creo que no se puede empezar a trabajar como si nadie hubiese hecho nada antes y se investigo sobre lo hecho anteriormente para conocer bien el territorio para el cual se diseñaría una nueva curaduría. En cuanto a los contenidos, los programas y la orientación general han ido completamente en otra dirección: La curaduría **Artistas en Disponibilidad** se centro en el trabajo de residencias y en los **Espacios en disponibilidad** : mapas de ateliers en Porto Alegre y en una programa que no sucedió siquiera en Brasil, **Vias en Diálogo**... Las anteriores Bienales se centraron en la capacitación de mediadores y público respecto de los artistas de la bienal. En cuanto a la 7ma muchos de los programas han trabajado con cierta independencia de los contenidos de las curadurías, en un principio, siempre abriendo la posibilidad de continuar el recorrido planteado por la curaduría y llegar a la información correspondiente a la Bienal propiamente dicha. Las fichas prácticas y la formación de mediadores trabajo sobre la bienal específicamente pero desde un planteo más poético y libre, vinculando las obras a textos de otras áreas Del conocimiento y a el contexto

de Porto Alegre y referentes históricos, las fichas prácticas plantean el camino inverso al de las fichas pedagógicas de la 6ta bienal, sin embargo el dialogo entre las mismas es muy posible.

**3) Como foi pensado o “artista pedagógico” e o que o diferencia dos outros artistas? Como foi feita a seleção desses artistas? Quais foram os critérios estabelecidos para as suas escolhas?**

No existe el artista pedagógico, existen los artistas. No se de donde sacan esos nombres. Los proyectos seleccionados fueron los que a mi entender tienen un capital pedagógico latente o explicito, dependiendo de los casos. Además se pidió a los artistas que trabajaran en el cambio que se haría de un sistema de arte hacia un sistema educativo, lo que implica otros actores con los cuales dialogar.

**4) A Bienal do Mercosul tende a se diferenciar das outras bienais pela sua preocupação com a educação para as artes e a consequente formação de público, o que a coloca em uma posição de destaque diante da explosão de atividades educativas que vemos acontecer nas instituições voltadas para as artes visuais. Não seria um fortalecimento dessa posição se encontrássemos um espaço expositivo para os projetos de residências do programa pedagógico e os seus resultados durante a Bienal?**

No necesariamente. No todos podemos estar en todos lados y así como los espectadores del interior deben acercarse a Porto Alegre para ver la Bienal y deben viajar y nadie se lo cuestiona, los espectadores de Porto Alegre deben acercarse a las diferentes regiones de manera democrática. Además el espacio de visibilidad de las residências será una publicación de difusión nacional e internacional que en breve estará editada y podrás consultar. No todos los espacios de visibilidad son los expositivos una publicación también es un espacio de visibilidad.. Mucha gente participo de las residências, es decir que el público estuvo presente en las residências, el público no solo vive en Porto Alegre. Mi intención fue justamente que las personas sintieran que deberían haber viajado, eso es lo mismo que sienten los habitantes de todo Rio Grande do Sul cuando escuchaban hablar de la Bienal do MERCOSUL. Para presentarlas en un espacio expositivo debería haber tenido el doble de tiempo de trabajo y el doble de capital, no es imposible pero tampoco indispensable.

## ANEXO D – Entrevista, por *e-mail*, com Mônica Hoff

**1) Observando as peças gráficas da Bienal, percebemos que há várias marcas que participam das ações da Fundação Bienal do Mercosul. Fato que não é de se estranhar devido aos altos gastos que o projeto pedagógico deva ter, tendo em vista que até transporte é oferecido às escolas para que elas participem das visitas. Imagino que tais patrocinadores queiram ver as suas marcas vinculadas a grandes números para considerarem importante o investimento no projeto de vocês. Como o projeto pedagógico é articulado para poder manter um padrão de qualidade de excelência diante da tendência de espetacularização que possa cercar as atividades pedagógicas com o intuito de gerarem números que atendam a novos patrocínios? Tal dependência financeira se configura como um problema a ser resolvido durante a elaboração das estratégias do projeto pedagógico para as edições da Bienal?**

No decorrer das edições da Bienal do Mercosul, o projeto pedagógico foi se fortalecendo e adquirindo respeito, fora e dentro da instituição, a ponto de, na 6ª Bienal do Mercosul, se tornar o carro-chefe da Fundação. Esse reconhecimento, sobretudo, interno gerou uma mudança de postura da Fundação. Desde então, o projeto vem se estruturando de modo a tornar-se independente no que diz respeito à captação de recursos. Ou seja, ele conta com parceiros, apoiadores e patrocinadores específicos, não disputando verba do orçamento global da Bienal. O Projeto Pedagógico da 7ª Bienal, por exemplo, teve, cerca de, 85% do seu custo financiado pela Secretaria de Estado da Educação, a partir de um convênio realizado com a Fundação Bienal do Mercosul. Apenas 15% do investimento do projeto pedagógico era proveniente de verba incentivada. É claro que isso muda de uma Bienal para outra, mas, desde 2007, e cada vez mais, vimos trabalhando em parceria com secretarias de educação, diferentes municípios do Rio Grande do Sul e instituições a fim de somar esforços na realização das ações. A qualidade do trabalho, a qual te referes na pergunta, só é possível quando se tem parcerias. Ninguém faz nada sozinho, principalmente quando se trata de educação. A preocupação com os números existe, sem dúvida, e não somente em função do retorno aos patrocinadores, mas, principalmente, em razão das parcerias estabelecidas com secretarias e municípios, professores e estudantes, porém não é o motor do Projeto. Procuramos, sobretudo, trabalhar com qualidade a partir do feedback dos nossos parceiros, colaboradores e

público, propondo ações que possam subsidiar a comunidade na sua relação com a arte e na descoberta de novas maneiras de olhar e viver.

**2) Uma coisa me chamou a atenção quando vi a convocação para o curso de mediadores da Fundação Bienal do Mercosul: a qualificação do candidato. Normalmente, pensaríamos em direcionar a chamada para a participação no curso de mediadores para estudantes ou profissionais da área de artes ou de áreas que dialoguem com o campo das artes. No entanto, a chamada é para estudantes ou profissionais de qualquer área do conhecimento. Como você vê a participação dessas pessoas em um curso para mediadores de arte contemporânea e o reflexo dessa participação nas visitas à Bienal? Você conseguiria definir quantitativamente a relação de alunos de cursos afins do campo das artes com de outras áreas na procura do curso de formação de mediadores da Fundação Bienal?**

A questão já contém a resposta. Quando dizes “normalmente, pensaríamos em direcionar a chamada para a participação no curso de mediadores para estudantes ou profissionais da área de artes e áreas que dialoguem com o campo das artes”, defines exatamente o que fazemos. Seleccionamos estudantes/profissionais da área de artes e áreas que dialogam com o campo das artes: comunicação, ciências sociais, música, medicina, geografia, biologia, engenharia, arquitetura, dança, direito, economia e assim por diante. Não são todas elas áreas que dialogam com a arte? Quando nos deparamos com arte contemporânea não é isso que encontramos: uma gama infinita e não-linear de linguagens, saberes e metodologias? Como então propor uma seleção que não leve em consideração tais características? A questão não é a área, mas o entendimento que temos de arte. Se propomos uma mostra de arte contemporânea com artistas contemporâneos, as ações e atividades propostas não podem se estruturar a partir de divisões modernas, devidamente separadas em compartimentos e classes. No mundo contemporâneo, as divisões e categorias estão em constante processo e movimento, e a arte é uma ferramenta poderosíssima de atravessamento que só existe quando em relação às outras áreas; ela se alimenta de outros saberes para acontecer. Numa mostra de arte contemporânea, isso deve permear toda a estrutura, não somente artistas e obras. Quanto mais múltipla e diversa for a equipe mais possibilidade de diálogos, atravessamentos e crescimento ela vai gerar para si e para os outros.

**3) O projeto pedagógico da Fundação Bienal do Mercosul tem uma atuação bastante forte junto às escolas, inclusive em períodos anteriores ao das exposições da Bienal do**

**Mercosul. Trata-se de um trabalho de preparação de professores para que eles também possam atuar como mediadores durante as exposições. Durante esse contato mais próximo de vocês com as escolas, vocês conseguem perceber se realmente há um desequilíbrio grande entre a educação formal e a educação não formal para as artes? Como você vê a importância da educação não formal para a formação de público para as artes visuais, principalmente, as contemporâneas?**

Em 2007, um pouco atrasados, fizemos a primeira grande avaliação do Projeto Pedagógico. Trabalhamos com uma equipe da Universidade Federal do Rio Grande do Sul que nos acompanhou em cada uma das ações entrevistando professores, estudantes e mediadores. Esse passo foi fundamental para entendermos a importância e a responsabilidade do trabalho que vínhamos realizando. Foi também um divisor de águas em relação à definição e estruturação da continuidade das ações educativas em anos de não-bienal. Desde então, todo o trabalho desenvolvido pelo Pedagógico é pautado por um constante estado de avaliação. Entendemos que, para propor, precisávamos antes de tudo ouvir e conhecer. Por exemplo, só voltamos a realizar encontros de formação de professores em 2008 porque foi um pedido deixado pela maioria dos professores que participaram das formações em 2007, durante a 6ª Bienal. O mesmo se considera em relação aos mediadores e estudantes. As vivências nas escolas surgiram numa conversa com uma coordenadora de projetos da Secretaria de Educação do Município de Porto Alegre; ela solicitou que tentássemos aproximar mediadores, professores e estudantes antes da visita às mostras da Bienal, a fim de facilitar o diálogo e gerar menos estranhamento. Surgiu então o projeto Vivências nas escolas. Quanto à existência de um desequilíbrio grande (ou não) entre a educação formal e a não-formal, acredito que não se pode fazer generalizações. Há excelentes projetos não-formais que funcionam maravilhosamente bem, assim como há professores fantásticos ultrapassando limites e barreiras impostas pelas burocracias da educação e realizando projetos incríveis com seus alunos em horário de aula, no espaço escolar. Cada situação é uma situação. Particularmente, eu acredito muito na força da educação não-formal – mais livre e arejada –, sobretudo, quando ela se dá em ambiente formal. Mas o contrário também parece bem interessante. A questão é não fechar os caminhos, não excluir possibilidades, nem criar padrões rígidos e intransponíveis. É fundamental observar o fluxo, misturar as receitas, experimentar novos condimentos, exercitar o paladar. Sobre a importância da educação não-formal para a formação de público para as artes visuais, entendo que é fundamental e tem se mostrado bastante “eficiente” no exercício do papel. No caso da Bienal do Mercosul, entendemos

educação em sentido ampliado, desde o trabalho realizado com o público visitante ao trabalho desenvolvido com a nossa equipe. Os mediadores são o nosso público primeiro; antes de prestadores de serviços da Bienal do Mercosul, eles são nosso público em potencial, são formadores de opinião. São eles os que noticiam e apresentam com propriedade a Bienal, e não me refiro aqui aos visitantes, professores e estudantes, mas aos seus amigos, familiares, colegas, vizinhos. É nas relações mais próximas, no vínculo social-afetivo e na intimidade que a educação se dá plenamente.

**4) Para você, Mônica, o que vem a ser uma mediação e sob quais aspectos ela se apresenta na relação obra/público?**

Para mim, tudo é mediação. Se considerarmos que a mediação está em todas as coisas e que o olhar do homem não se dá senão através de um filtro, podemos considerar também que somos todos mediadores – das mínimas ações cotidianas às complexas relações afetivas. Mediamos quando nos relacionamos; mediamos quando comemos ou nos vestimos; mediamos quando escolhemos um caminho em detrimento de outro; mediamos do momento em que nos levantamos até a hora de dormir. Júlio Lira, artista e sociólogo que participou do Programa de Residências da 7ª Bienal, *Artistas em disponibilidade*, disse em algum momento que agora não me recordo que “mais importante do que inventar coisas novas, é colocar pessoas diante de outras; é desse encontro que algo se dá”. No caso da arte, poderíamos dizer então que o papel da mediação não é apenas o de promover uma interação do público com o objeto, mas, sobretudo, possibilitar o diálogo direto entre indivíduos, entre saberes diferentes, em percepções diferentes. Ao longo dos anos, e das diferentes edições, percebemos na Bienal que o encontro entre o público e o objeto de arte é apenas uma parte de um processo muito maior.

**ANEXO E – Entrevista, por e-mail, com Maria Helena Bernardes e André Severo**

**1) O que vocês enxergam no projeto de vocês que o faz ser pedagógico e a sua relação com o público?**

**André Severo:** Multiplicidade de meios, dissolução de linguagens, interrogação às idéias de visibilidade dos eventos culturais e estabelecimento de uma relação direta entre arte e público configuram o campo de interesses para onde convergem nossas propostas conjuntas – as quais, desde o ano 2000, damos o nome de Areal. Conforme as diretrizes poético-conceituais que balizam estas propostas, as instâncias de criação, produção, compartilhamento e reflexão são interdependentes e estão estreitamente ligadas. Neste sentido, além da instância de criação e de seus instrumentos de disseminação pública mais imediatos (no caso deste trabalho desenvolvido para a 7ª Bienal do Mercosul, um livro e um filme) nossos projetos sempre prevêem, como desdobramento direto de suas atividades, a promoção de debates abertos ao público para a apresentação de idéias, leitura de textos e exibição de imagens. Assim, se pensarmos o termo *pedagógico*, em sentido lato, como um conjunto de métodos que asseguram a adaptação recíproca do conteúdo informativo aos indivíduos que se deseja formar, se pode dizer que, acompanhando o nascimento e a formação, sob as diversas perspectivas de apreensão e entendimento, de um entrecruzamento das diversas atitudes, aptidões, convenções e intenções que estimulam a projeção de uma experiência artística na cotidianidade, acreditamos que (ainda que este nunca tenha sido nosso objetivo principal) todas as instâncias de nosso projeto possuam também um potencial pedagógico, pois apresentam-se, precipuamente, como uma busca de soversão da coerência que fundamenta a grande maioria das experiências artísticas culminantes em resultados que se possam apresentar sob os moldes de exibição convencional e acabam por incentivar, acredito, o aprofundamento da reflexão e prática culturais no campo social sem abdicar do potencial humanista que legitima arte e pensamento.

**Maria Helena:** Levamos muito tempo até conseguir nos permitir a liberdade de abordar as pessoas com quem trabalhamos considerando-as como sujeitos, fora da condição de público. Acreditamos que essa possibilidade resulte do “descondicionamento profissional” que nossa experiência no Areal vem nos proporcionando. Desde a faculdade e, principalmente, no dito

“exercício profissional“, o artista introjeta a ideia de que deve se dirigir ao outro, a quem destina seu trabalho, como “público de arte“. A relação artista-público existe, é, claro, e não deve ser desprezada, contudo, entendemos que não se pode reduzir um ser humano a essa ou a outra categoria qualquer. Todo mundo é público, estudante ou profissional, em algum momento da vida, mas ninguém é só isso e não se define uma pessoa pelo que está escrito em um crachá, ou em uma ficha técnica. Quando trabalhamos no Areal, pensamos em estar com as pessoas da mesma forma que gostaríamos que elas estivessem conosco, sem portar nenhum crachá, visível ou invisível, sendo o que elas são quando estão distraídas, tomando o café da manhã, por exemplo. Gostaríamos que elas dividissem um pedaço de seu dia conosco, sem esperar receber ou dar nada, apenas vivendo uma situação que transcorre dentro do espaço de convivência que a rua oferece, de forma tão maravilhosa, a cada momento. Todo mundo tem prática de viver no espaço imprevisível da rua, em que podemos ser abordados por um estranho, informar ou pedir as horas, comentar o tempo, dar uma informação. Com sorte, conhecemos gente fantástica e trocamos coisas valiosas nesses imprevistos. Participar do Areal é mais ou menos assim, como perguntar as horas ou aceitar que alguém nos ajude a desatolar o carro. Creio que a contribuição pedagógica que o Areal pode dar, (pensando no “capital pedagógico” de uma ação artística, como o define Marina de Caro, curadora do Projeto Pedagógico da 7ª Bienal) é, simplesmente, a de possibilitar que as pessoas se dêem conta de que a arte está por aí, que não é propriedade de ninguém, que ela existe tanto em ações simples, quanto complexas, que é um ponto de vista sobre determinadas situações que todo mundo vive ou poderia viver. Proporcionar essa compreensão não é o objetivo primeiro que procuramos alcançar com nosso trabalho, mas espero que possamos despertar em algumas pessoas essa consciência e que ela seja benéfica em algum sentido. Além disso, acreditamos que a troca de visões de mundo e de experiência com as pessoas envolvidas nas ações ou que assistem às nossas palestras, essa troca, em si mesma, tem um sentido pedagógico, para elas e para nós.

**2) Como vocês entendem o papel do artista pedagógico na relação obra-público? Vocês pensam em uma arte pedagógica ou a arte para ser pedagógica teria que ter alguma característica específica?**

**André Severo:** Não acreditamos que uma arte para ser pedagógica tenha que ter nenhuma característica específica e nem que ela precise estar apoiada em nenhum tipo de instrumento de mediação para que possa ser compartilhada e experienciada intensa e completamente



(inclusive em todas os seus hermetismos e lacunas) para o público a que se destina. Nas palavras da Maria Helena, “a arte é um produto humano; e, portando, não deve ser estranhada pelo humano”. Por isso, de certa forma, nossa expectativa é a de que as ações, publicações, filmes e conferências que realizamos, contribuam para a discussão sobre a crescente fragmentação estrutural e conceitual (que evidencia a instantaneidade de nossa atual realidade e, não obstante, torna o objeto artístico cada vez mais desconhecido em sua conciliação espacial e na própria vinculação concreta com nossas preocupações ou atividades diárias e rotineiras) que, já há algum tempo, se pode notar na investigação artística contemporânea. Como uma aposta na abertura de uma espécie de transfixação da experiência artística, do raciocínio fragmentário e do entrelaçamento de situações heteróclitas na realidade cotidiana, o que tanto nosso trabalho individual, quanto nossa associação no projeto Areal, pretendem fazer salientar é, justamente, a convicção que nutrimos de que, seja no campo da arte ou no terreno das diligências ordinárias, a intensidade da experiência e do pensamento não pode ser sedentarizada.

**Maria Helena:** Acreditamos que toda a arte carrega um sentido pedagógico amplo, pois ela requer uma descoberta e uma reinvenção de sentidos para ser fruída. Isso ocorre quando admiramos uma paisagem holandesa do séc. XVII, quando estamos diante do altar de uma de nossas igrejas coloniais ou quando desfrutamos de uma pintura naif ou de uma performance. Queremos dizer que o mérito de carregar um “capital pedagógico” não é exclusivo de iniciativas como as nossas. Talvez se possa pensar que alguns trabalhos sejam mais fortemente imbuídos de um sentido pedagógico. No caso de nossas ações, creio que sim, elas carregam bastante desse sentido e ele resulta, também, de nosso profundo mal estar em relação ao pragmatismo em que se encerrou a relação artista-público no universo dos eventos culturais. Nossa completa falta de identificação com esse modelo nos levou a buscar trocas mais diretas com as pessoas no espaço de informalidade da vida. Essa informalidade, tentamos mantê-la mesmo quando atuamos nos espaços institucionais, onde as identidades e papéis sociais estão mais demarcados. Em nossas falas, procuramos caracterizar nosso trabalho como produto de uma interação viva, com pessoas e paisagens, apresentando-o como uma construção sempre em andamento, uma experiência atravessada por outros, um processo de descoberta que se pode experimentar viver sem a preocupação de fazer ou não fazer arte, sem dar nomes.

**3) Antes da experiência de vocês no projeto pedagógico da 7ª Bienal do Mercosul, vocês já tinham pensado em algo parecido para a produção de vocês?**

**André Severo:** Sim, pois o projeto desenvolvido para a 7º Bienal do Mercosul é, também, um desdobramento deste projeto que mantemos conjuntamente desde o ano 2000, intitulado Areal. Areal, em resumo, é um projeto em arte e humanidades cujo principal objetivo é trazer a público trabalhos artísticos e publicações dificilmente viabilizados em âmbito institucional. Desenvolvido a partir de discussões realizadas durante uma série de viagens que fizemos conjuntamente pelo Rio Grande do Sul, o projeto toma da paisagem sul do estado a imensidão de campos, água e areia como símbolo dos limites cada vez mais imprecisos da arte como disciplina na atualidade. Segundo o ponto de vista que norteia as ações de *Areal*, o fazer artístico está estreitamente ligado à produção reflexiva, sendo ambos geradores de conhecimento e formadores de novos paradigmas. Neste sentido, além do fomento à criação artística, o projeto mantém a série de livros *Documento Areal* e prevê, como desdobramento de suas atividades, a promoção de debates abertos ao público para a apresentação dos trabalhos, exibição de filmes e exposição dos livros e divulgação dos resultados. Nossa proposta é a de que de Areal partam os meios para que se realizem investigações intensivas (como veiculação de propostas artísticas sem mediação de nenhum tipo) que resgatem a um primeiro plano a experiência direta entre artista/autor e público.

**Maria Helena:** Sim, nos livros da série Documento Areal, editados pelo Projeto Areal, tem-se acesso a algumas ações, nossas e de outros artistas, que carregam essa propriedade. Na Bienal, nos permitimos agir com naturalidade, dentro das formas que cada um de nós sabia “se mexer melhor”, como diz o André. Gostamos de dizer que, em Tavares, o André Severo teve um contato visual e a Maria Helena, um contato auditivo com a realidade local. O André olhava e a Maria Helena ouvia. Ambos estávamos em movimento, sem saber para onde nossas escolhas nos levariam, na companhia de nosso guia e anfitrião, que se tornou um grande parceiro (Sr. João Batista Cardozo, que nos conduzia aos lugares em seu jipe e que era dono do hotel que nos hospedou). Desse olhar e dessa audição, imersos no universo de pessoas e paisagens que eram trazidas ao nosso encontro, brotaram os relatos escritos e o filme que compõem nosso Documento Areal 7, Histórias de Península e Praia Grande/Arranco. Essa é uma forma de trabalhar que hoje se apresenta naturalmente em nossa parceria e em nossos trabalhos individuais.

**4) O que essa experiência trouxe para o seu desenvolvimento profissional, se você entende que isso possa ter acontecido?**

**André Severo:** Nosso trabalho para a 7ª Bienal do Mercosul envolveu uma série de viagens realizadas no período de julho a novembro de 2009, entre os municípios de Tavares e Chuí, no Litoral Sul do Rio Grande do Sul, paisagem de areais, mar aberto, campos e lagoas. Nessas viagens percorremos as praias da costa doce e salgada, ouvindo histórias e retendo impressões da paisagem natural e humana descobertas ao longo dessa investigação. Quando começamos a viajar, não sabíamos o que iríamos realizar; e foi no desenvolvimento da experiência que, aos poucos, fomos formatando um resultado possível para reunir o filme dirigido por mim e as histórias escritas por Maria Helena Bernardes. Este resultado é um livro/DVD intitulado *Histórias de península e praia grande/Arranco*, que se tornou o sétimo volume da série de publicações que mantemos dentro do projeto Areal. Ao nos conduzir, mais uma vez, para a região que nos deu as bases poético-conceituais do projeto Areal; e ao nos colocar novas indagações sobre a relação entre a realização da experiência artística e suas possibilidades de compartilhamento público, esta experiência acabou por abrir-me a questionamentos sobre que espécies de realizações a interdependência entre ação e paisagem pode apresentar para nós; de que maneira ela prolonga nossa percepção e de que modo transforma nossa expressão em relação de comunicação com o outro, com nós mesmos e com o mundo.

**Maria Helena:** Espero que surjam novas oportunidades de contar essas “Histórias de península e praia grande”, acompanhada da projeção de “Arranco”, em outros lugares, para outros brasileiros que talvez nunca tenham a oportunidade de ouvir e ver esse lugar maravilhoso que é o litoral do extremo Sul do Brasil. Como nesse ano o Areal faz 10 anos, temos uma série de falas e lançamentos de livros que certamente nos levarão ao encontro de outras pessoas.

## ANEXO F – Entrevista, por *e-mail*, con Diana Aisenberg

**1) Como foi, para você, essa experiência no Programa Pedagógico da Bienal do Mercosul? Fale um pouco sobre o seu envolvimento nela. Foi uma experiência inédita ou você já havia passado por outras desse tipo?**

La experiencia del programa pedagogico de la bienal fue inedita en relacion al tamaño del evento. La cantidad de publico y de personas involucradas en mi proyecto fue enorme. La intensidad del trabajo logro acelerar mi proyecto, hacerlo crecer. Si bien son muchos años que persiste historias del arte diccionario de certezas e intuiciones, en este marco de la bienal se desarrollo en canales paralelos. Simultaneamente-muestra- musica-canciones-radio-eventos performaticos-acciones pedagogicas- trabajo intenso con profesores y directores de escuelas de distintas extracciones sociales. Se realizo la produccion de un libro, una nueva version editorial. Un diccionario de investigacion colectiva sobre el nombre de la bienal, grito e escuta.Compilacion de grabaciones, dibujos pinturas y registros de lo trabajado en los eventos. Produccion de un video con los trabajos de los alumnos y la musica de los colaboradores que hicieron jingles para la radio. se sumo la escuela de tambor Odomode tambor que crearon una cancion para el proyecto y tocaron sus tambores en el predio de la bienal. Realizamos una muestra en la escuela con montaje profesional, paneleria y carteles, dejando un precedente de otro modo de mostrar los trabajos de los alumnos. Las escuelas trabajaron a partir de las consignas del proyecto generando obras en todos los medios- Todas las escuelas juntas en una muestra del circuito alternativo de la bienal.

**2) Ao ser denominada de “artista pedagógico”, como você entendeu o seu papel diante de sua produção artística? E diante da relação de sua produção com o público? Como você se define como uma artista pedagógica?**

Yo no soy artista pedagogico, soy artista que cree que arte y educacion no solo tienen puntos en comun sino que es imposible observar el arte sino como un proceso de aprendizaje frente a la vida y a la pagina en blanco. Necesario para la formacion del ciudadano como un hombre pensante, sensible y un ser abilitado para enfrentar la vida con amor, alegria e inteligencia. Mi arte incluye mi pintura, el trabajo con las palabras, la educacion, los libros, la transmision, pensar con otros. Producir con otros. El arte es pensamiento, el artista es ser social. El arte predice, enseña, sa alegria. Hay un artista en cada ser humano. Esto es lo que hay que

desarrollar. El arte excede el sistema del arte. No hay que llevar el arte a la gente, la actitud no debe ser caricativa sino comunitaria. Lo importante es incluir, sumar, compartir, crecer como comunidad. El arte es espacio de libertad, es camino de conocimiento colectivo. Arte y educacion van de la mano. Los docentes de arte deben ser formados unto con los artistas y los estudiantes para exceder sus limites, eso es lo que el arte pide. Mi experiencia con el pueblo brasilero fue maravillosa, conoci personas increíbles, comunidades poderosas. Posibilidades que no hay en mi pais en relacion al apoyo de instituciones privadas y nacionales para la produccion masiva de revelaciones artisticas. Estoy muy agradecida y creo que todavia falta visibilidad para estos proyectos preciosos que se realizaron en esta oportunidad.

## ANEXO G – Entrevista, por *e-mail*, com Gonzalo Pedraza

**1) Como foi, para você, essa experiência no Programa Pedagógico da Bienal do Mercosul? Fale um pouco sobre o seu envolvimento nela. Foi uma experiência inédita ou você já havia passado por outras desse tipo?**

La experiencia de la Bienal fue realmente enriquecedora. Me ayudó a repensar el trabajo que había realizado (Colección Vecinal) en coordenadas espaciales y culturales completamente distintas, y que además debía incorporar el término pedagógico, cuestión inédita en el proyecto y que los curadores de la Bienal en su invitación consideraban como un capital en mi propuesta.

**2) Ao ser denominado de “artista pedagógico”, como você entendeu o seu papel diante de sua produção artística? E diante da relação de sua produção com o público? Como você se define como um artista pedagógico?**

Quisiera aclarar que no soy artista visual, sino que me desempeño como curador. Estudié Historia del arte y siempre me han interesado las ideas sobre el “arte”, es decir, por qué un contexto cultural considera algo arte o no, y en qué medida esa consideración tiene un basamento histórico e ideológico. Con mi formación disciplinar me interesé en el estudio “histórico” de la curaduría como una práctica que no necesariamente aparece en el siglo XX, sino que tiene sus antecedentes. Siguiendo tu pregunta me interesa pensar la curaduría como una suerte de pedagogía que no necesariamente “enseña” en los términos habituales. Es un campo ha explorar que en la actualidad ha tenido el deber de mediar entre un objeto y un público, creando puentes entre el “arte” y las personas, esa cuestión mal llevada a veces y otras no, puede también poseer un grado de experimentación como ocurre con los artistas y su producción: tanto el curador, el científico u otro individuo que tenga una fuerte carga disciplinar, pueden también plantearse fuera de las convenciones. Pensar así la curaduría (Colección Vecinal es una curaduría que se pregunta sobre si misma y que además no posee “obras de arte”) como la pedagogía, en el sentido de no pensarla como un efecto de saber sobre un grupo de individuos no legos, puede también construir otros modos de pensar las ideas en torno al arte y la pedagogía.

**3) Há uma grande preocupação das instituições artísticas e de seus agentes sobre a formação de público para as artes, sobretudo para as artes visuais. No entanto, ainda**

**notamos, em alguns profissionais da área, certas resistências com as ações educativas que objetivam tal formação. Por outro lado, a educação formal parece que não consegue dar conta sozinha desse papel de formadora de público, ao mesmo tempo, em setores da cultura, pensam-se políticas públicas para atender essa demanda. Como você, artista-curador, vê essa situação e como você entende que a instituição Arte deva se posicionar?**

Creo que el panorama es muy complejo. Pero basalmente considero que uno debe efectuar preguntas más complejas en torno a los objetivos que perseguimos cuando hablamos de arte, es decir, preguntarnos por ejemplo: es necesario enseñar arte? puede el “arte” educar? deben ir las personas a ver exhibiciones de “arte”? Yo honestamente no tengo ninguna respuesta, ni me atrevo tampoco a producirla. Pero una política estatal debería tener claro el por qué de sus acciones y desde ese espacio, criticable o no, puede establecerse un modo de pensar las artes y articular una política cultural. Esa investigación por parte de un estado debería asumir un equipo de experticia que proporcione la información necesaria para poder responder las preguntas que señalé anteriormente, eso creo que se podría lograr asumiendo la historia del arte y su relación con el público a lo largo de la historia: las políticas culturales emprendidas por la Academia, por la vanguardia, o estudiar el caso de las Bienales y su implicación con el público. En fin, hay varias experiencias que podrían dar luces. Mi posición es completamente experimental, en el sentido de que asumo que el “arte” es un concepto abierto y que tiene demasiados usos, a veces pienso que es más interesante considerar el pensamiento visual como una facultad ha desarrollar por el estado. Lo visual está presente en todas las ramas de estudio: desde, por ejemplo, la representación de una célula, hasta el dibujo de un teorema, esa relación con tales representaciones y el modo en que construyen mundo son cosas para tomar en cuenta. El “arte” es una tradición que juega con ciertos valores adosados a una clase y poder específico, creo que sus producciones han estado ligadas a lo visual y desde ahí parte mi interés en él. Ahora bajo estas definiciones, considero que mi postura como un historiador del arte que estudia la práctica de la curaduría toma posición al realizar proyectos como Colección Vecinal, que no impone una idea de “arte” sino que realiza el ejercicio básico de preguntar a personas comunes y corrientes qué es una obra de arte y como se materializa tal idea en un cuadro colgado en su casa. Esa es mi posición y siempre he creído que toda política se basa en el juego que propone uno con su práctica frente a las ideas y convenciones de un determinado contexto.

## ANEXO H – Entrevista, por *e-mail*, com Nicolas Floc'h

**1) Como foi, para você, essa experiência no Programa Pedagógico da Bienal do Mercosul? Fale um pouco sobre o seu envolvimento nela. Foi uma experiência inédita ou você já havia passado por outras desse tipo?**

A experiencia no pedagogico foi muito forte. Tuve experiencia similares cuando fiz a Grande Troca no Chile no 2008 mais nao foi com tanta gente y durante um tempo largo de mas de um mes como foi para a bienal. La recepcion en las comunidades fue muy buena. En cada lugar fue diferente. Los ninos del Moro da Cruz empezaron en seguida y cada uno se encargo de un objeto. Se volvieron muy rapidamente muy orgulloso de lo que habian hecho. En la escuela de Lami, el trabajo era mas abstracto al principio porque era un objeto grande pero los ninos entraron rapidamente en el trabajo. Los ninos tambien sonaban con las posibilidades con el bus, decian que querian ir a ver exposiciones en la ciudad, el bus era la harramienta que les permittaria descubrir el otro mundo y el hecho de hacerlo era el camino para eso. En el Centro al principio no querian trabajar con elementos matérialles sino hacer un mural para la fachada del edificio y representarla en una maqueta. Querian mostrar la maqueta en la biennial. Les propuse entonces hacer lo que querian pero como para realizar su proyecto iban a nesecitar comprar matérialles les propuse que en vez de comprarlos les fabricaran. Es decir hacer en madera todos lo necesario para realizar el proyecto hasta la carta de autorizacion del municipio. Entraron rapidamente en el trabajo con energia.

**2) Ao ser denominado de “artista pedagógico”, como você entendeu o seu papel diante de sua produção artística? E diante da relação de sua produção com o público? Como você se define como um artista pedagógico?**

A denominacao de pedagogico nao tem importancia para mim. Nao he trabalhado de manera diferente de cuando faco otro projeto. De facto, um projeto como a grande troca tem um potencial pedagogico forte pela proposicao y porque se contruye com gente que tems que fazem coisas que nao fazem geralmente.

**3) Há uma grande preocupação das instituições artísticas e de seus agentes sobre a formação de público para as artes, sobretudo para as artes visuais. No entanto, ainda notamos, em alguns profissionais da área, certas resistências com as ações educativas que objetivam tal formação. Por outro lado, a educação formal parece que não consegue**



**dar conta sozinha desse papel de formadora de público, ao mesmo tempo, em setores da cultura, pensam-se políticas públicas para atender essa demanda. Como você, artista-curador, vê essa situação e como você entende que a instituição Arte deva se posicionar?**

Para mim he muito importante dar a gente a possibilidade ter acesso nas artes. Isto se pode fazer como fazia a bienal com buses que levam a gente para a exposicao mas tamben isso se desaroola pelo trallo das artistas. Acho que a melhor introduccao com a arte e um contacto simple com artistas. Isto paso durante o pedagogico, foi com un numero limitado de gente mais este contacto he muito forte. Pasa o mesmo cuando artistas trabalham com impressas y estan em contacto durante tempo com os trabalhadores. Isto faz uma sensibilisacao y desperta um interes. Cuando arte esta directamente relacionado na vida real tems sempre repercusao pedagogicas o de sensibilisacao.

## ANEXO I – Entrevista, por *e-mail*, com Ethiene Nachtigall

### **1) Qual a influência dos curadores pedagógicos – Luiz Camnitzer em 2007 e Marina de Caro em 2009 – nos conteúdos e profissionais que formam o programa do Curso de Formação de Mediadores da Bienal do Mercosul? Há direcionamentos específicos?**

O curso é planejado para suprir não apenas a formação de base, mas para contemplar em especial as características do que é proposto para a mediação em cada bienal, desta forma, a influência dos curadores se faz necessariamente presente. Ao mesmo tempo, a orientação da curadoria pedagógica não define a totalidade dos conteúdos, pois o preparo dos mediadores envolve vários aspectos – conhecimentos básicos sobre história e teorias da arte, e aprofundados sobre as propostas dos curadores e processos dos artistas, exercício do pensamento crítico e da mediação na prática, preparação vocal, corporal, laboratórios para realização de oficinas e atividades auxiliares à mediação, noções de atendimento ao público, conhecer e saber como lidar com os diferentes perfis de público (escolar, infantil ou adolescentes, pessoas com necessidades especiais, etc.).

A proposta de Luis Camnitzer para a 6ª edição continha essa preocupação com a diversidade de abordagens na formação do mediador. Camnitzer propôs o conceito da Bienal como “mini-universidade” com atividades de formação contínuas, e com uma formação de mediadores educativa, e não apenas informativa, buscando capacitar os alunos a perceber e valorizar os saberes do visitante, e auxiliá-lo a reconhecer sua própria importância como ser criativo e crítico. A proposta de mini-universidade só seria possível em um projeto contínuo, visando a formação dos mediadores na qualidade de público da Bienal, um público formador de opinião e multiplicador, que irá levar estes saberes e experiências às suas instituições de origem, escolas, famílias, comunidade. Contar com Luis Camnitzer como curador pedagógico “inaugural” foi um belo presente. Artista, pedagogo e curador de idéias claras e consistentes, soube trabalhar as proposições para o Projeto Pedagógico da 6ª Bienal de forma a conciliar tanto as características locais e experiências de Bienais anteriores, quanto consolidar propostas ao mesmo tempo inovadoras e de base a serem utilizadas como referência para o projeto de continuidade, e que auxiliaram na consolidação da Bienal como instituição cultural de caráter permanente. Cabe destacar aqui um mérito em especial que potencializou o êxito do projeto na 6ª Bienal: além de ser uma proposta lúcida, inovadora e bem embasada, foi em parte fruto do *saber ouvir*. Os primeiros contatos que tive com Camnitzer e Gabriel Pérez-Barreiro, curador geral da 6ª Bienal, mais de um ano antes da abertura da Bienal, foram em

reuniões de *feedback*, solicitadas por eles para conversar com coordenadores, mediadores, supervisores, estudantes e professores, a fim de conhecer o Projeto Pedagógico a partir do ponto de vista das pessoas que fazem com que ele se realize de fato. Estes encontros geraram aproximação e demonstraram a abertura dos curadores para o diálogo, o que se refletiu de forma positiva junto às equipes, que se sentiram mais à vontade para colocar suas experiências, impressões, críticas e sugestões abertamente. E o diálogo, é claro, sempre traz bons frutos: Camnitzer, curiosamente, se disse “frustrado” em encontrar tantas concordâncias e idéias semelhantes ao que planejava para o projeto. Já o projeto de Marina só foi possível em função destas experiências anteriores, e foi construído por passos *a partir de*: se há tantos artistas e processos com um enorme potencial educativo, vamos levá-los às escolas e comunidades, se os professores já participaram de capacitações, vamos convidá-los a um posicionamento mais ativo durante a visitação, se há uma farta variedade local de artistas e educadores oferecendo oficinas em seus espaços de atelier, vamos dar visibilidade a isso ao invés de centralizar tudo em um espaço e período limitados. Chamar os professores à participação ativa durante a visitação com os alunos foi um desafio e tanto, que mudou bastante a forma de se pensar a abordagem aos grupos escolares agendados. Manteve-se a formação de mediadores abordando aspectos gerais, mas se enfatizou o diálogo com a escola, alunos e em especial os professores, chamados a participar do curso como *Professores-mediadores*. Marina, e também os curadores gerais Victoria Noorthoorn e Camilo Yáñez tiveram uma participação mais próxima na definição de temas e conteúdos das aulas, em especial das teóricas. E também estiveram presentes em várias aulas do curso, demonstrando disponibilidade e preocupação com como e o que seria repassado aos mediadores e professores. A Bienal é uma porta aberta, uma oportunidade para se conversar sobre questões que já estão em sala de aula, nas rodas de conversa, questões se percebe no dia-a-dia, no contato com cada escola que chega para visitação. Temos buscado manter e estimular este *feedback*, através de conversas, reuniões, debates e um estado permanente de avaliação de todos os processos. Assim, a proposta curatorial é a base a partir da qual são escolhidos os conteúdos e palestrantes, e em parte também o formato dos cursos, mas buscamos sempre manter este caráter de coletividade presente em todas as ações do Projeto Pedagógico. As escolhas são resultado destes conceitos de base, das nossas (coordenação do curso + coordenação geral do Projeto Pedagógico) sugestões de formato, temas e palestrantes, que por sua vez refletem o somatório de experiências e sugestões dos mediadores, supervisores, assistentes, que por sua vez nos ajudam a refletir sobre as necessidades reais de recursos que

possam facilitar a comunicação com e entre os diversos públicos da Bienal (escolar, especializado, artistas, colaboradores...). Tendo este esqueleto, voltamos a discutir com os curadores (pedagógico e geral) as proposições feitas, até que se defina o desenho final do curso. De nada adianta um projeto fantástico que não possa ser realizado, e de nada adianta nossa experiência de várias Bienais se todas elas forem iguais, se não houver abertura, diálogo e transformação.

## **2) Há um número limitado de vagas para o curso?**

O número varia a cada edição, girando, até o momento, em torno de 200 a 300 vagas, para uma demanda posterior de 108 a 210 mediadores contratados para o período das mostras. Além dos alunos matriculados, participam regularmente também os futuros supervisores e assistentes de supervisão. Nesta última edição, entretanto, foram disponibilizadas 150 vagas para alunos presenciais e 50 na modalidade à distância. Estes contaram com a possibilidade de assistir tanto à transmissão simultânea de aulas quanto ao curso presencial, pois havia reserva de lugares para todos os 200 inscritos. Para a participação de professores, sem necessidade de inscrição prévia, foram reservadas 80 vagas por aula (presencialmente, além da disponibilização da transmissão simultânea de livre acesso através do site da Bienal).

## **3) Como os candidatos se inscrevem e quais os critérios para a seleção dos alunos?**

O processo de seleção para participação no curso se dá em duas etapas: preenchimento de formulário de inscrição padronizado através do site da Bienal e entrevistas com candidatos selecionados a partir destas informações. Na análise das inscrições levamos em conta as experiências ou conhecimentos na área, diversidade de cidades, universidades, níveis de formação e cursos ou áreas de procedência, conhecimento de línguas, diversidade de faixas etárias e as intenções do candidato ao buscar este curso / trabalho. Estes são critérios que consideramos, mas nenhum é excludente. O único pré-requisito – ser profissional, formado ou estudante cursando a partir do 4º semestre - foi colocado para garantir alguma maturidade acadêmica dos candidatos. Nas entrevistas, feitas com cerca de 60% dos inscritos, consideramos a capacidade de comunicação / fluência verbal, coerência das colocações e disponibilidade, entre outros – e a gama de “outros” é bem variada. As entrevistas são cruciais para o processo de seleção, em se tratando de uma atividade que trabalha basicamente a comunicação e relações humanas. E, para um público tão diverso quanto o da Bienal, é indispensável que a equipe de mediação acompanhe esta diversidade. Lembro de um

mediador da 5ª Bienal que era muito tímido, de fala mansa, que demonstrou uma enorme habilidade na aproximação e diálogo com os visitantes. Ou seja, não buscamos um perfil em especial, mas vários. A propósito do perfil dos participantes, na 5ª Bienal houve uma divulgação ampla buscando alcançar estudantes de quaisquer áreas de atuação, pois até aquele momento se contava basicamente com alunos oriundos das artes e áreas afins. Na verdade, na primeira edição da Bienal a coordenação da então Ação Educativa já demonstrava abertura à participação de estudantes de diferentes áreas, mas a contratação através de estágio impossibilitava esta iniciativa, em função das regras próprias desta modalidade. Já na 7ª edição foi utilizado outro formato de contratação, o que possibilitou a participação de um público mais variado, de faixas etárias e experiências mais diversificadas. Assim, foi possível manter a contratação de estudantes e também contar com a participação de ex-mediadores, profissionais, pós-graduados e pessoas mais experientes, o que foi extremamente enriquecedor para a construção do trabalho de mediação. Tivemos alunos de mais de 30 cursos diferentes, representando cerca de 40 instituições de ensino. Contamos em especial com uma aluna de 74 anos, que participou ativamente de todas as atividades oferecidas aos alunos, workshops, palestras, performances na semana de abertura da Bienal, demonstrando também grande envolvimento e motivação durante o trabalho de mediação.

#### **4) Há os mesmos procedimentos para o curso à distância?**

Os alunos do curso à distância passaram pelo mesmo processo, sendo que os do interior do RS e grande Porto Alegre participaram das entrevistas pessoalmente, e candidatos de outros estados foram entrevistados por telefone ou *skype*.

#### **5) Como são as práticas que os alunos do curso à distância devem executar para terem os seus certificados? Fale um pouco dessa modalidade do curso.**

Já havíamos cogitado anteriormente, em especial durante o processo de avaliação da 6ª Bienal, a utilização do Ensino à Distância para as ações do projeto. Por uma feliz coincidência, no ano passado nos foi oferecida esta possibilidade através de parceria com o Instituto de Artes da UFRGS. A disponibilização do EAD ampliou e facilitou a participação de alunos do interior do RS e outros estados, auxiliando também na qualificação do aproveitamento dos estudos. Das 200 vagas oferecidas para o curso, 50 foram disponibilizadas inicialmente para esta modalidade, sendo 45 o número final de participantes selecionados. Os alunos acompanharam 10 aulas com transmissão simultânea através da

plataforma *moodle* (também com transmissão aberta a demais interessados através do site da Bienal), além de acessarem posteriormente a gravação das demais aulas, e da participação em atividades presenciais na etapa final do curso. Além das aulas foram disponibilizados arquivos e materiais variados para pesquisa, realizados fóruns de discussão, enquetes e sugestões de atividades. Com o controle de acessos à plataforma e participação nos fóruns e relatos de atividades, foi possível acompanhar o desempenho dos alunos presenciais e à distância paralelamente. Uma equipe de tutores ficou responsável pelo acompanhamento dos alunos, leitura e análise dos resultados dos fóruns, enquetes e relatórios de atividades, atribuindo nota. Através da parceria com o Instituto de Artes da UFRGS, a certificação se dará também como curso de extensão, com certificado específico fornecido por esta instituição. A utilização do sistema funcionou com um instrumento auxiliar de complementação ao curso para todos os participantes, e, no caso dos alunos matriculados especificamente nesta modalidade, foi o local de encontro, pesquisa, troca de idéias e depoimentos com os demais alunos.

## ANEXO J – Programação de Musicircus

### Dia 17 de outubro

#### Cais do Porto – Armazém A7

##### Núcleo 1

- 17:00 - Nelo Johann – voz e violão
- 17: 18 – Paulo Vega Jr. – Lver VII – música eletrônica experimental
- 17:36 – Verbivocovisualização #4 – Catatau, Paulo Leminsky – entrelaçamento, entre poéticas verbais, sonoras e plásticas
- 18:50 – Lavanderia Psicodélica de Charlie Chan – banda, show de música

##### Núcleo 2

- 17:00 – Yuki Yama – Maltitude – composição sonora
- 18:32 – Paulo Veja Jr. – QPQA – música eletrônica experimental
- 18:50 – Fabiano Marques – Protocolo – performance musical
- 19:30 – Analivia Cordeiro – Ângulos Retos – dança moderna contemporânea

##### Núcleo 3

- 17:00 – Gabriel Cevallos – Djs são Artistas – DJ – músicas eletrônicas, anos 70, house, eletro
- 17:40 – Bailarinos que dizem NI – Uma Voz como que muerta – dança contemporânea
- 18:00 – Grupo Mantra – Os elementos e os sons da natureza – arte indiana, música e dança
- 18:52 – Gaia – 10 receitas coreográficas – dança moderna contemporânea
- 19:30 – Gabriel Cevallos – Djs são Artistas – DJ – músicas eletrônicas, anos 70, house, eletro

##### Núcleo 4

- 17:00 – Verbivocovisualização # 3 – Howl, Allen Ginsberg – entrelaçamento, entre poéticas, verbais, sonoras e plásticas
- 18:00 – Paulo Veja Jr. – Compositions by – música eletrônica experimental
- 18:20 – Bernardi – Já é outro dia – recital poético
- 19:00 – TEC – Experimento 21: Banksy Bankruption – música experimental, action painting, vídeo instalação
- 19:22 – Grupo Enfim – Contrato – dança

##### Núcleo 5

- 17:00 – Bailarinos que dizem Ni – Adernove – dança contemporânea
- 17:30 – Paulo Vega Jr. – Sinta o espaço – Performance
- 17:52 – Carlos Pinto – Máquina do Tempo – Performance, dança, teatro
- 18:24 – Fernanda Bec e Laura Bortolazza – Peso – artes visuais
- 18:52 – Analivia Cordeiro – Strep Tease ao acaso – dança moderna contemporânea
- 19:40 – Mariana Konrad – Palavras entre atas – performance artística

##### Núcleo 6

- 17:00 – Gaia – 10 receitas coreográficas – dança moderna contemporânea
- 17:30 – Nelo Johann – voz e violão
- 17:44 – Paulo Vega Jr. – Desiderium – música eletrônica experimental
- 18:10 – Mariana Konrad – Isso Mancha? – performance artística

18:30 – Analivia Cordeiro – Simetria – dança moderna contemporânea  
 18:50 – Karin Kopittke – Shêng – performance com infografias  
 19:06 – PMDN + zero do Brasil – Street Fighter IV vendado – performance de arte e tecnologia

#### **Núcleo 7**

17:00 - TEC – Experimento 19 Human Hardware – música experimental, action painting, vídeo instalação  
 17:28 – Porcos com Asas – Café da manhã – teatro  
 18:00 – Porcos com Asas – Eu tenho muitas coisas – teatro  
 18:40 – TEC Experimento 19 Human Hardware – música experimental, action painting, vídeo instalação  
 19:04 – Grupo Mantra – Arati – Consagração dos Deuses – arte indiana, música e dança  
 19:38 – Fabiano Marques – Duo On Off – performance musical

#### **Núcleo 8**

17:00 – Mariana Konrad – Está Precisando de Alguma Coisa? – performance artística  
 17:28 – Patrícia Soso – O chamado – performance artística corporal  
 17:54 – Contraqueda – Estado de Espera – circo urbano  
 18:16 – Carlos Pinto – Hip Hop – dança hip hop  
 19:26 – Grupo Mantra – A Dança Sagrada e a Música do Coração – arte indiana – música e dança

#### **Núcleo 9**

17:00 – Bailarinos que dizem Ni – Vagas – dança contemporânea  
 17:28 – TEC Experimento 14: 2009 – música experimental, action painting, vídeo instalação  
 18:44 – Elisiane Quevedo – Vagando – performance artística corporal  
 19:46 – Analivia Cordeiro – Da pele ao Espaço – dança moderna contemporânea

#### **Núcleo 10**

17:00 – Movimento em Falso – Quedas – performance artística corporal  
 17:48 – Mariana Konrad – Até onde vai a resistência da sua sensibilidade – performance artística  
 18:08 – Grupo Tato – Acaso – dança e contact improvisation  
 19:14 – Patrícia Soso – Mimeses – performance artística corporal

#### **Núcleo 11**

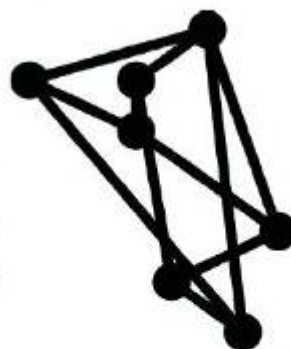
17:00 – Elisiane Quevedo – O espancamento da Boneca Lili – performance artística corporal  
 18:12 – Porcos com Asas – Rumo a Tar – teatro  
 18:40 – Yuki Yama – Windows 69 – composição sonora



## ANEXO K – Guia de orientação para as visitas da 7ª Bienal do Mercosul

# guia de orientações para visitas

## 7ª bienal do mercosul GRITO E ESCUTA



### FUNDAÇÃO BIENAL DO MERCOSUL

16 de outubro a 29 de novembro de 2009

Horário de visitação: 9h às 21h  
Funcionamento: de terça a domingo  
[www.bienalmercosul.art.br](http://www.bienalmercosul.art.br)

## A 7ª Bienal do Mercosul

Acontece em Porto Alegre/Brasil de 16 de outubro a 29 de novembro de 2009, está organizada em sete exposições, um projeto pedagógico, um programa editorial e de comunicação, um sistema de rádio e diversos programas culturais que vão acontecer ao longo de toda a Bienal, dentro e fora dos espaços expositivos. Participam desta edição mais de 150 artistas, de países como Alemanha, Argentina, Bélgica, Brasil, Chile, Colômbia, Espanha, EUA, França, México, Suíça, Reino Unido, Uruguai, Venezuela. Cerca de 60% das obras serão produzidas especialmente para a Bienal.

O título desta edição, Grito e Escuta, explora a comunicação multidirecional –entre um mundo em conflito e um artista que escuta e responde; entre um artista que produz sentido com a intenção de que o mundo o escute– através de múltiplas linguagens. Segundo os curadores-gerais, Victoria Noorthoorn e Camilo Yáñez, mais que trabalhar com um tema, a 7ª Bienal do Mercosul propõe uma série de metodologias e ações que demonstram a diversidade de abordagens e funções que a arte contemporânea apresenta: "Grito e Escuta estabelece um elo de ligação entre dois pólos: enfatiza a importância da ação (o grito) do artista que produz uma ação imediata e ativa, com a intenção de causar impacto e transformações importantes; e apela para o poder da escuta, do ouvir, provocando uma atitude reflexiva, resgatando o poder do diálogo como modelo de construção para uma sociedade melhor".

Os espaços que vão abrigar as exposições da 7ª Bienal são os Armazéns do Cais do Porto, o Santander Cultural e o MARGS – Museu de Arte do Rio Grande do Sul, além de diversos locais públicos da capital gaúcha.

O projeto da 7ª Bienal do Mercosul afirma o sentido e a importância dos artistas como atores sociais e constantes produtores de um sentido crítico necessário. Por isso, a equipe curatorial é toda formada por artistas, com exceção de Victoria Noorthoorn, que é curadora independente:

Curadores-gerais: Victoria Noorthoorn (Argentina) e Camilo Yáñez (Chile)  
Curadora pedagógica: Marina De Caro (Argentina)  
Curadores adjuntos: Roberto Jacoby (Argentina), Artur Lescher (Brasil) e Mario Navarro (Chile), Laura Lima (Brasil)  
Curadores editoriais: Erick Beltrán (México) y Bernardo Ortiz (Colômbia)  
Curadora do programa Rádiovizual: Lenora de Barros (Brasil)

#### Locais e endereços:

**Armazéns do Cais do Porto**  
Av. Mauá, 1050 (entrada A3 e A4) - Centro

**Santander Cultural**  
Rua Sete de Setembro, 1028 - Centro

**MARGS – Museu de Artes do Rio Grande do Sul**  
Praça da Alfândega, s/nº - Centro

7ª bienal do mercosul  
GRITO E ESCUTA



FUNDAÇÃO BIENAL DO MERCOSUL

## Destaques da edição

- Ênfase na riqueza e complexidade do olhar artístico
- Reflexão sobre o papel que os artistas desempenham no mundo contemporâneo
- Revalorização do artista como um ator social e constante produtor de um sentido crítico necessário
- Sistema centrado nos processos de criação
- Ação e reflexão (*Grito e Escuta*) são ferramentas que articulam a 7ª Bienal do Mercosul
- Equipe curatorial formada quase totalmente por artistas
- Sete exposições e três programas: Projeto Pedagógico, Curadoria Editorial e Radiovisual
- Curadoria pedagógica com aplicação de propostas educativas desenvolvidas por artistas (Programas de Residências).
- Projetos educativos que levam a Bienal ao interior do RS e a outros estados do Brasil, com participação ativa das comunidades
- Projetos educativos que propõem uma descentralização da Bienal e incentivam o diálogo entre as comunidades artísticas de cidades da América Latina, além da Bienal.
- Curadoria Editorial responsável pela imagem e comunicação do evento
- Diálogo com a cidade de Porto Alegre – produção ativa de obras de artistas em Porto Alegre para as exposições, uma exposição que se articula em torno do espaço público da capital gaúcha, estímulo à participação dos ateliês e oficinas educativas existentes na cidade, programas culturais que envolvem a comunidade e a Radiovisual
- Importante presença da experimentação sonora, através da Radiovisual

*As exposições estão planejadas de forma a oferecer uma multiplicidade de vozes e leituras, abordando as obras e a própria Bienal em si de vários pontos de vista distintos, que o próprio espectador poderá escolher. Desta forma, as mostras vão questionar aspectos pontuais do processo criativo.*



### A marca da 7ª Bienal

A imagem da 7ª Bienal do Mercosul foi concebida pelos artistas e Erick Beltrán e Bernardo Ortiz, curadores editoriais desta edição. Os curadores criaram uma equação visual, um isotipo que integra e relaciona a Fundação Bienal do Mercosul e a 7ª Bienal como partes indissolúveis de um todo.

O símbolo cresce e se transforma como um organismo vivo, mas mantém a sua identidade. Os pontos do isotipo representam as sete exposições que serão exibidas durante a Bienal e as linhas representam os três programas: Projeto Pedagógico, Programa Editorial e Radiovisual.

A combinação destes dez elementos gera mil e oitocentas formas. Assim, a marca se articula como um sistema caracterizado pela mobilidade contínua. Esta mobilidade, que está na base de todo processo criativo, nutre as ações desta Bienal, que são pensadas para um espectador participativo e aberto aos acontecimentos.

## Serviço de Agendamento de Visitas

### Período

Início do agendamento: 28 de setembro  
Início das visitas agendadas: 20 de outubro  
Término Agendamento: 27 de novembro

Horário: 8:30h as 19h

Fone: 3433 7686

E-mail: [agendamento@bienalmercosul.art.br](mailto:agendamento@bienalmercosul.art.br)

### Confirmação Visitas

A confirmação da visita deverá ser feita em até 72h após efetuado o agendamento, via e-mail ou fax. Em caso de não confirmação não será efetuado neste período o agendamento da visita será automaticamente cancelado.

### Mediação

A 7ª Bienal do Mercosul propõe o empoderamento e a valorização dos saberes diversos, assim propomos que a mediação das visitas agendadas seja feita pelos próprios professores ou responsáveis pelo grupo visitante. Após realizado o agendamento, cada Escola/Grupo receberá um "Guia de Orientações para Visitas" com orientações básicas sobre cada mostra. Os mediadores das mostras estarão disponíveis para apoio quando necessário.

### Ônibus

A Bienal disponibilizará 15 ônibus com no mínimo 42 lugares cada, que serão disponibilizados para Escolas ou grupos interessados para visitas de terça a sábado na 7ª Bienal do Mercosul.

terça a sexta:

12 Ônibus para cidades até 30km

3 Ônibus para cidades até 100km

sábados:

7 Ônibus para cidades até 30km

8 Ônibus para cidades até 100km

### Preferências a Agendamento de visitas

Visando disponibilizar o acesso às mostras ao maior número de pessoas e grupos diversos, após o agendamento de 3 visitas será dada a preferência a Escolas/grupos que ainda não realizaram visitas.

### Transporte gratuito – cidades atendidas

#### Cidades até 30 km

1. Alvorada
2. Cachoeirinha
3. Canoas
4. Eldorado do Sul
5. Esteio
6. Gravataí
7. Guaíba
8. Nova Santa Rita
9. Sapucaia do Sul
10. São Leopoldo
11. Viamão.

#### Cidades de 31 km a 100 km

- |                           |                               |
|---------------------------|-------------------------------|
| 12. Capivari do Sul       | 40. Paverama                  |
| 13. Caracá                | 41. Picada Café               |
| 14. Carlos Barbosa        | 42. Portão                    |
| 15. Charqueadas           | 43. Presidente Lucena         |
| 16. Cidreira              | 44. Riozinho                  |
| 17. Dois Irmãos           | 45. Rolante                   |
| 18. Eldorado do Sul       | 46. Salvador do Sul           |
| 19. Estância Velha        | 47. Santa Maria do Herval     |
| 20. Fazenda Vila Nova     | 48. Santo Antônio da Patrulha |
| 21. Feliz, General Câmara | 49. São Jerônimo              |
| 22. Glorinha              | 50. São José do Hortêncio     |
| 23. Harmonia              | 51. São José do Sul           |
| 24. Igrejinha             | 52. São Pedro da Serra        |
| 25. Ivoti                 | 53. São Sebastião do Cai      |
| 26. Lindolfo Collor       | 54. São Vendelino             |
| 27. Linha Nova            | 55. Sapiranga                 |
| 28. Maratá                | 56. Sentinela do Sul          |
| 29. Mariana Pimentel      | 57. Sertão Santana            |
| 30. Minas do Leão         | 58. Tabal                     |
| 31. Montanegro            | 59. Taquara                   |
| 32. Morro Reuter          | 60. Taquari                   |
| 33. Nova Hartz            | 61. Três Coroas               |
| 34. Nova Petrópolis       | 62. Triunfo                   |
| 35. Novo Hamburgo         | 63. Tupandi                   |
| 36. Osório                | 64. Vale Real                 |
| 37. Palmares do Sul       |                               |
| 38. Pareci Novo           |                               |
| 39. Parobé                |                               |

\*A referência de distância é baseada em tabela oficial do DAER referência de distância é baseada em tabela oficial do DAER e pode ser visualizada no site do DAER.

## Desenho das Ideias

Curadora: **Victória Noorthoorn**

A exposição destaca o desenho como a disciplina que com maior transparência revela o pensamento do artista durante seu processo criativo. Estabelece diálogos com as diversas exposições da Bienal através de seus conteúdos, suas poéticas e suas metodologias. A exposição vai apresentar um importante conjunto de obras de artistas jovens da América Latina e do mundo em diálogo com artistas historicamente reconhecidos, com a intenção de ampliar o olhar sobre a profundidade dos processos artísticos contemporâneos. Explora também o desenho que se articula com outras áreas artísticas e outras disciplinas



**Artistas:**  
 Abraham Cruz-Villagas (México)  
 Anna Maria Maiolino (Brasil)  
 Arturo Herrera (Venezuela)  
 Cláudio Meireles (Brasil)  
 Délio Pignatari (Brasil)  
 Delcy Morales (Colômbia)  
 Edgardo Antonio Vigo (Argentina)  
 Fermín Egula (Argentina)  
 Flávio de Carvalho (Brasil)  
 Guilherme Yáez (Brasil)  
 Henri Michaux (Bélgica)  
 Iran do Espírito Santo (Brasil)  
 James Ensor (Bélgica)  
 Johanna Calle (Colômbia)  
 John Cage (Estados Unidos)  
 Jorge Caraballo (Uruguai)  
 José Antonio Suárez (Colômbia)

Juan Downey (Chile)  
 León Ferrari (Argentina)  
 Linda Malson (Estados Unidos)  
 Liliana Porter (Argentina)  
 Magdalena Štrik (Argentina)  
 Maria Lúcia Cattani (Brasil)  
 Marta Minujín (Argentina)  
 Milton Machado (Brasil)  
 Nina Lola Bachhuber (Alemanha)  
 Oswaldo Goeldi (Brasil)  
 Paulo Bruscky (Brasil)  
 Ricardo Lanzarini (Uruguai)  
 Romano (Brasil)  
 Tomás Espina (Argentina)  
 Waldor Corrêa (Brasil)  
 Yun-Fei Ji (China)



## Projetáveis

Curador: **Roberto Jacoby**

Esta exposição sugere a arte como espaço para a projeção de ideias, de planificação, de comunicação, da imaginação. A curadoria convidou artistas de todo o mundo a apresentarem projetos "projetáveis" em seus vários sentidos: o projetável como o imaginado, aquilo que cria novos públicos ou aquilo que representa um território, como na cartografia. A convocatória, aberta a artistas de todo o mundo, foi realizada entre os meses de maio e agosto e recebeu cerca de 800 projetáveis. Artistas de quase 50 países inscreveram seus projetos. A exposição vai mostrar 19 obras de 25 artistas, que estarão também na web através do site da 7ª Bienal. Outros 13 artistas terão seus trabalhos exibidos no site.

### Artistas na mostra :

Alejandra Prieto e Nicolás Rupich (Chile)  
 Antoni Abad (Espanha)  
 Cinthia Marcelle (Brasil)  
 Fabiana de Barros (Brasil/Suíça)  
 Fernando Pilo (Brasil)  
 Fernando Velázquez (Uruguai)  
 Furallefalle - Iñaki Lopez Ordoñez e Vaneca Castro (Espanha)  
 Grupo CDM - Centro de Desintoxicação Midiática - Ricardo Peruffo Mello, Eduardo Montagna da Silveira e Leonardo de Jesus Furtado (Brasil)  
 Gustavo Marrone (Argentina)  
 Karina Peisajovich (Argentina)  
 Martin Kohout (República Tcheca)  
 Oto Hudec (Eslovêquia)  
 Paul Matisic (Reino Unido)  
 Ran Huang (China)  
 Renata Marquez e Wellington Conceição (Brasil)  
 Sara Wolfert e Mathias Tervo (Suécia)  
 Shirin Sabahi (Irã)  
 Terence Gower (Canadá)  
 Tina Wilgren (Suécia)



### Artistas no site:

André Rubina Thomaz (Brasil)  
 Chico Zelesnikar (Brasil)  
 Christian de Lutz (EUA)  
 Hwa K (Munir Al Azawi) (Irã)  
 Jörn Ebner (Alemanha)  
 José Alfredo Jiménez Ortiz (México)  
 Lázaro Saavedra (Cuba)  
 María Linares (Colômbia)  
 Marina Camargo (Brasil)  
 Olga Mink (Holanda)  
 Patrick Fontana, Faw e Awiters (França)





## Absurdo

Curadora: Laura Lima

Esta exposição opera sobre a estranheza e a idéia de instabilidade. A mostra propõe a alteração do espaço reconhecível de exposição, criando uma metáfora que atairá o público a pensar sobre os limites formais de mostras de arte. Cada artista convidado da mostra aceitou pensar a instabilidade como fato e como metáfora. O espectador desta mostra será convidado a entregar-se ao percurso de um 'outro' a conhecer. Nem sempre o terreno que encontrará é sólido e familiar.

### Artistas:

Alejandra Seiber (Argentina);  
 Cabelo (Brasil);  
 Débora Bolsoni (Brasil);  
 Francisco de Almeida (Brasil);  
 Gilberto Esparza (México);  
 Marcelus L. (Brasil);  
 Márcia X e Ricardo Ventura (Brasil);  
 Niles Atallah (Chile); Joaquín Codiña (Chile) e Cristóbal León (Chile);  
 Nina Lola Bachhuber (Alemanha);  
 Romano (Brasil)

## Ficções do Invisível

Curadora: Victória Noorthoorn

A exposição reúne artistas que colocam em cena sua própria relação com o processo artístico e, ao se exporem, expõem os aspectos da produção artística que habitualmente ficam apagados ou sublimados na obra terminada: suas ferramentas, as estruturas dos processos, a relação entre obra e vida privada, as vicissitudes a que o artista deve se submeter enquanto sujeito social. A exposição propõe um diálogo com o teatro e exhibe os mecanismos dos processos de construção cênica, enquanto apresenta um número de artistas que

### Artistas

Ana Gallardo (Argentina);  
 Anna Maria Mioolino (Brasil);  
 Daniela Thomas (Brasil);  
 Fábio Kacero (Argentina);  
 François Bucher (Colômbia);  
 Gabriel Sierra (Colômbia);  
 Janine Antoni (Bahamas);  
 Jérôme Bel (França);  
 José Alejandro Restrepo (Colômbia);  
 Luiz de Abreu (Brasil);  
 Mário Peixoto (Brasil);  
 Ryan Gander (Reino Unido);  
 Samuel Beckett (Irlanda);  
 Sergio De Loof (Argentina)



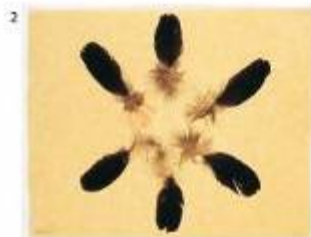
## Biografias Coletivas

Curador Camilo Yáñez

A exposição explora as possibilidades da arte, seu conjunto de relações, métodos e processos como ferramentas capazes de transformar a visão superficial que muitas vezes se costuma ter de um contexto determinado. Os artistas desta exposição vão trabalhar com formas poéticas de emancipação, propondo a revisão de um contexto político, histórico, cultural e cotidiano. São obras geralmente criadas a partir de uma biografia pessoal que refletem em uma biografia coletiva, gerando mudanças inesperadas nas estruturas sociais pré-estabelecidas. São obras cujos processos se relacionam entre si, e seu conjunto será um exercício de reflexão visual.

Artistas

Abraham Cruzvillegas (México)  
Daniele Bueti (Suíça)  
Fabrice Gygi (Suíça)  
Hoffmans House - José Pablo Díaz e Rodrigo Vergara (Chile)  
Jordi Colomer (Espanha)  
Juan Downey (Chile)  
Nicolas Floc'h (França)  
Pablo Rivera (Chile)  
Pedro Reyes (México)



## Texto Público

Curador: Artur Lescher

A exposição reúne artistas que propõem um diálogo ativo com a cidade e que se ocupam em trabalhar os elementos materiais e simbólicos do espaço público, além de trabalhar a cidade como matéria de seus projetos. Segundo o texto curatorial, "Interessam os artistas que produzam formas poéticas a partir dos fenômenos urbanos". A exposição ocorrerá, em sua maior parte, no espaço público de Porto Alegre ao longo de quatro vetores de investigação:

*Iluminação*: trabalhos que tornem visíveis pontos estratégicos da cidade  
*Irradiação*: trabalhos sonoros de artistas estarão na Radiovisual  
*Transitório Ambulante*: trabalhos sobre os fluxos e dinâmicas do espaço urbano  
*Pontos no mapa*: a exposição terá uma base em um dos armazéns do Cais do Porto e obras espalhadas pela cidade.

Artistas

André Komatsu (Brasil)  
Cadu (Brasil)  
Camila Sposati (Brasil)  
Chelpe Ferro - Luiz Zerbini, Sergio Mekler e Banião (Brasil)  
Cristiano Lenhardt (Brasil)  
Daniel Acosta (Brasil)  
Eduardo Navarro (Argentina)  
Gilberto Esparza (México)  
Henrique Oliveira (Brasil)  
Marcela Armas (México)  
Mauro Restiffo (Brasil)  
Pablo Rivera (Chile)  
Patricio Larrambebere (Argentina)  
Provisorio Permanente - Eduardo Basualdo (Argentina), Herman Soriano (México), Pedro Claudio Wainer (Argentina), Victoriano Alonso (Argentina)  
Rosângela Rennó (Brasil)  
Paul Ramirez Jonas (Estados Unidos)





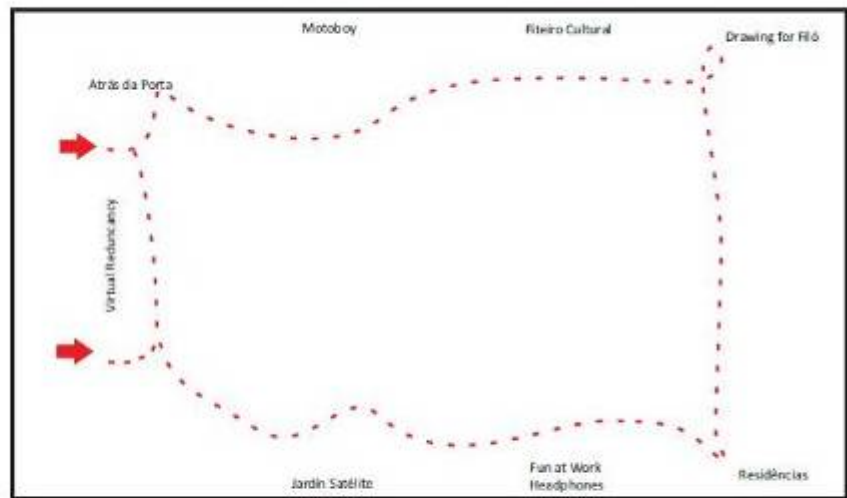
## Mapa Projetáveis

Santander Cultural

Legenda:

-  entrada/saída
-  margem Gualba
-  Av. Mária
-  Trajeto A\*
-  Trajeto B\*

\*ha diferentes possibilidades de trajeto para as obras, estas são apenas sugestões.



2º Piso

## Mapa Absurdo



Legenda:

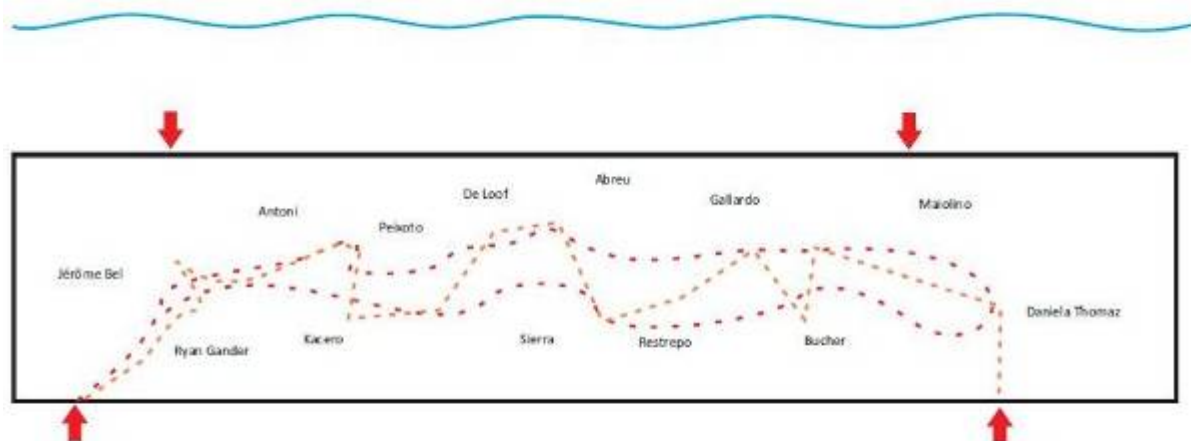
-  entrada/saída
-  margem Gualba
-  Av. Mária
-  Trajeto A

\*ha diferentes possibilidades de trajeto para as obras, esta é apenas uma sugestão.

Armazém A3 – Cais do Porto



## Mapa Ficções do Invisível



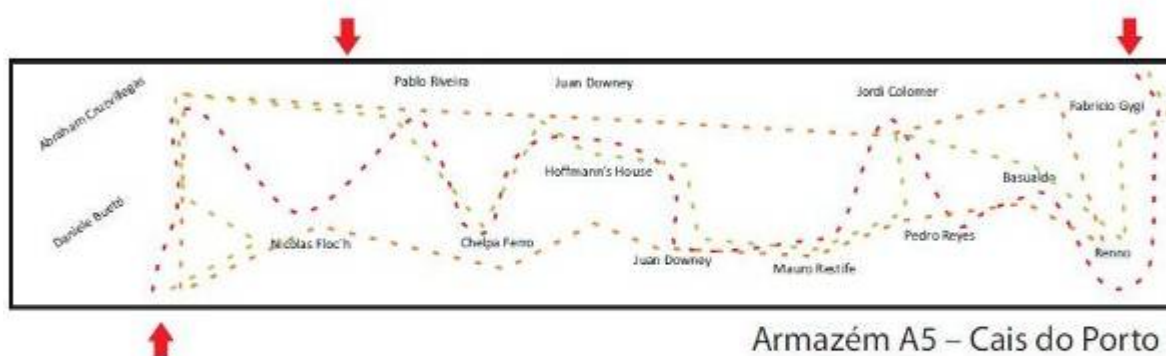
### Legenda:

- entrada/saída
- margem Guaiaba
- Av. Máua
- Trajeto A\*
- Trajeto B\*

\*ha diferentes possibilidades de trajeto para as obras, estas são apenas sugestões.

Armazém A4 – Cais do Porto

## Mapa Biografias Coletivas e Texto Público



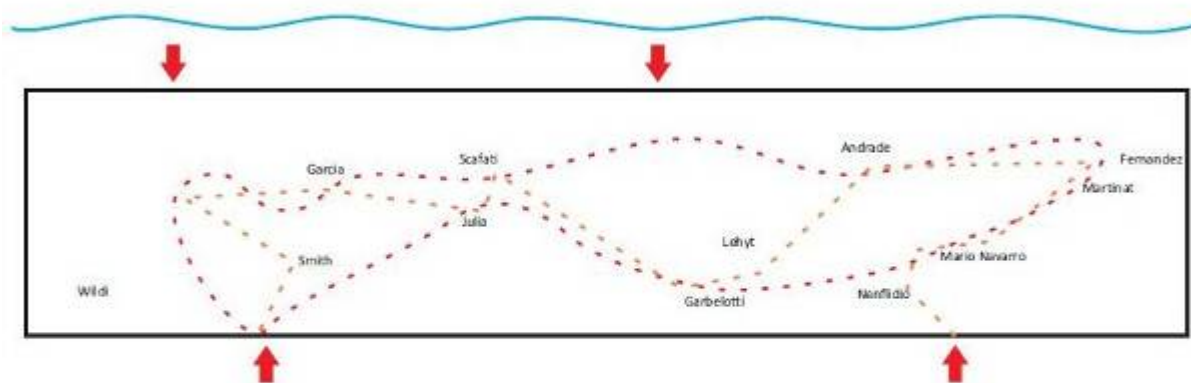
### Legenda:

- entrada/saída
- margem Guaiaba
- Av. Máua
- Trajeto A\*
- Trajeto B\*
- Trajeto C\*

\*ha diferentes possibilidades de trajeto para as obras, estas são apenas sugestões.

Armazém A5 – Cais do Porto

## Mapa A Árvore Magnética



Armazém A6 – Cais do Porto

### Legenda:

- entrada/saída
- margem Guaíba
- Av. Máua
- Trajeto A\*
- Trajeto B\*

\*há diferentes possibilidades de trajeto para as obras, estas são apenas sugestões.

## Curadores

**Victoria Noorthoorn** (Argentina, 1971) - Curadora-geral. Curadora independente, formada em Artes pela Universidade de Buenos Aires e Master of Arts in Curatorial Studies pelo Bard College, Nova Iorque. Trabalhou no Museu de Arte Moderna (MoMA) e no The Drawing Center em Nova Iorque, assim como no Malba-Fundación Costantini, de Buenos Aires. Curou a 29ª Bienal de Arte de Pontevedra, Espanha (2006), *Beginning With A Bang! From Confrontation to Intimacy: An Exhibition of Argentine Contemporary Artists 1960-2007*, na Americas Society, Nova Iorque (2007), colaborou com a apresentação de León Ferrari na 52ª Bienal Internacional de Veneza (2007), e foi co-curadora do 41º Salão Nacional de Artistas em Cali, Colômbia (2008).

**Camilo Yáñez** (Chile, 1974) - Curador-geral. Artista visual e curador. Graduado e mestre em Artes pela Universidade do Chile. É professor da Universidade Diego Portales, da Universidade do Desenvolvimento e da UNIACC. Foi curador do Centro Cultural Matucana 100 (2001-2008) em Santiago de Chile. Foi co-editor de *POBLADO*, jornal visual sobre arte chilena contemporânea, distribuído pela ARCO 2006, e membro do Comitê Editorial do livro "Copiando el Edén. Arte Reciente en Chile", editado por Gerardo Mosquera e PuroChile ediciones, 2006.

**Marina De Caro** (Argentina, 1961) - Curadora pedagógica. Artista plástica. Formada em História da Arte pela Universidade de Buenos Aires, desde 1998 dirige um programa de formação de artistas. Entre 2001 e 2004 coordenou as relações institucionais, oficinas e publicações do Projeto TRAMA / Programa de Cooperação e Confrontação entre artistas. Expõe individual e coletivamente na Argentina e no exterior.

**Roberto Jacoby** (Argentina, 1944) - Curador adjunto. Artista plástico, em atividade desde os anos 60, quando criou em colaboração o manifesto "Por uma arte dos meios de comunicação" (1968) e participou de *Tucumán Arde* (1968), entre outros. Desde então, trabalhou nos campos da sociologia e da arte e explorou o desenvolvimento de redes experimentais, como a rede de artistas Bola de Nieve (1998), *Chacra e Proyecto Venus* (1999), além de diversas formas de colaboração, como a criação da Fundación Start (1999) e da revista Ramona (desde 2000), entre outras. Suas obras foram apresentadas em importantes exposições internacionais, entre elas Documenta Magazine, Kassel (2007); *Invented Utopias, Museum of Fine Arts, Houston* (2004); e *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s*, Queens Museum of Art, Nova Iorque (1999).

**Artur Lescher** (Brasil, 1962) - Curador adjunto. Artista plástico. É professor na Faculdade Santa Marcelina, São Paulo, desde 1991. Desde 1984 participa de inúmeras exposições coletivas e expõe individualmente no Brasil e no exterior. Participou da 19ª e da 25ª edição da Bienal Internacional de São Paulo (1987 e 2002, respectivamente) e da 5ª Bienal do Mercosul (2005). Em 2002 é publicado o livro *Artur Lescher*, com textos de Aracy Amarel, Rafael Vogt e Arthur Nestrovski, pela editora Cosac & Naify.

**Mario Navarro** (Chile, 1970) - Curador adjunto. Artista plástico. Formado na Escola de Arte da Pontifícia Universidade Católica do Chile e na Universidade de Paris I, Pantheon Sorbonne, na França. É professor na Escola de Arte da Pontifícia Universidade Católica do Chile. Como curador organizou exposições em Valdivia, Santiago de Chile e Nova Iorque. Como artista expôs individualmente em várias cidades do mundo e participou de diversas exposições coletivas, como *Les Rencontres Internationales*, no Centre Pompidou, Paris (2007); 27ª Bienal Internacional de São Paulo, Brasil (2006); e IV Bienal de Liverpool, Inglaterra (2006).

**Laura Lima** (Brasil, 1971) - Curadora adjunta. Artista plástica, graduada em Filosofia pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro, estudou também na Escola de Artes Visuais do Parque Lage no Rio de Janeiro. É artista visual e co-diretora da galeria A Gerolamo, no Rio de Janeiro, juntamente com os artistas Márcio Botmer e Ernesto Neto. Participou da 27ª Bienal Internacional de São Paulo (2006) e da 5ª Bienal do Mercosul (2005). Expõe individual e coletivamente no Brasil e em outros países.

**Erick Beltrán** (México, 1974) - Curador editorial. Artista plástico, estudou na Escola Nacional de Artes Plásticas, UNAM, México. Leciona na Nuova Belle Arti Academy, em Milão/Itália. Expõe individualmente em várias cidades do mundo e participou, entre outras exposições coletivas, da 28ª Bienal Internacional de São Paulo (2008); Bienal de Lyon (2007); *Société anonyme, La Plateau, Paris* (2007); e MDE07, Medellín (2007). Foi responsável pela imagem do III Simposio Internacional de Arte Contemporânea, no México (2006) e do Centro Cultural México de Paris (2001).

**Bernardo Ortiz** (Colômbia, 1972) - Curador editorial. Desenhista e escritor, estudou Artes Plásticas na Universidade de Los Andes, Bogotá, e é Mestre em Filosofia pela Universidade do Valle, Cali, Colômbia. É professor da Universidade de Los Andes. É co-editor da revista *Valdez*, com François Bucher e Lucas Ospina. Entre suas mais importantes exposições se destacam: *Documenta Magazine* (revista *Valdez*), Kassel (2007) e MDE07, Medellín (2007). Foi curador da Bienal de Arte de Bogotá (MaMBo, 2006) e co-curador do 41º Salão Nacional de Artistas da Colômbia (2008).

**Lenora de Barros** (Brasil, 1953) - Co-curadora da Rádio Bienal. Poeta e artista visual, é formada em Lingüística pela Universidade de São Paulo - USP. Iniciou seu trabalho na década de 70, desenvolvendo-o a partir de diversas linguagens, como o vídeo, a performance poética, a fotografia e a instalação. Expõe individual e coletivamente no Brasil e em outras cidades do mundo. Participou das mostras *Entre a Palavra e a Imagem*, Museu da Cidade de Lisboa (2007), 4ª Bienal do Mercosul (2005) e 25ª Bienal Internacional de São Paulo (1998), entre outras.

---

7ª bienal do mercosul  
GRITO E ESCUTA



FUNDAÇÃO BIENAL DO MERCOSUL

### Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul

Criada em 1996, a Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, com sede em Porto Alegre/RS, é uma instituição de direito privado, sem fins lucrativos, dedicada à preparação e à realização das mostras e eventos que constituem as Bienais do Mercosul.

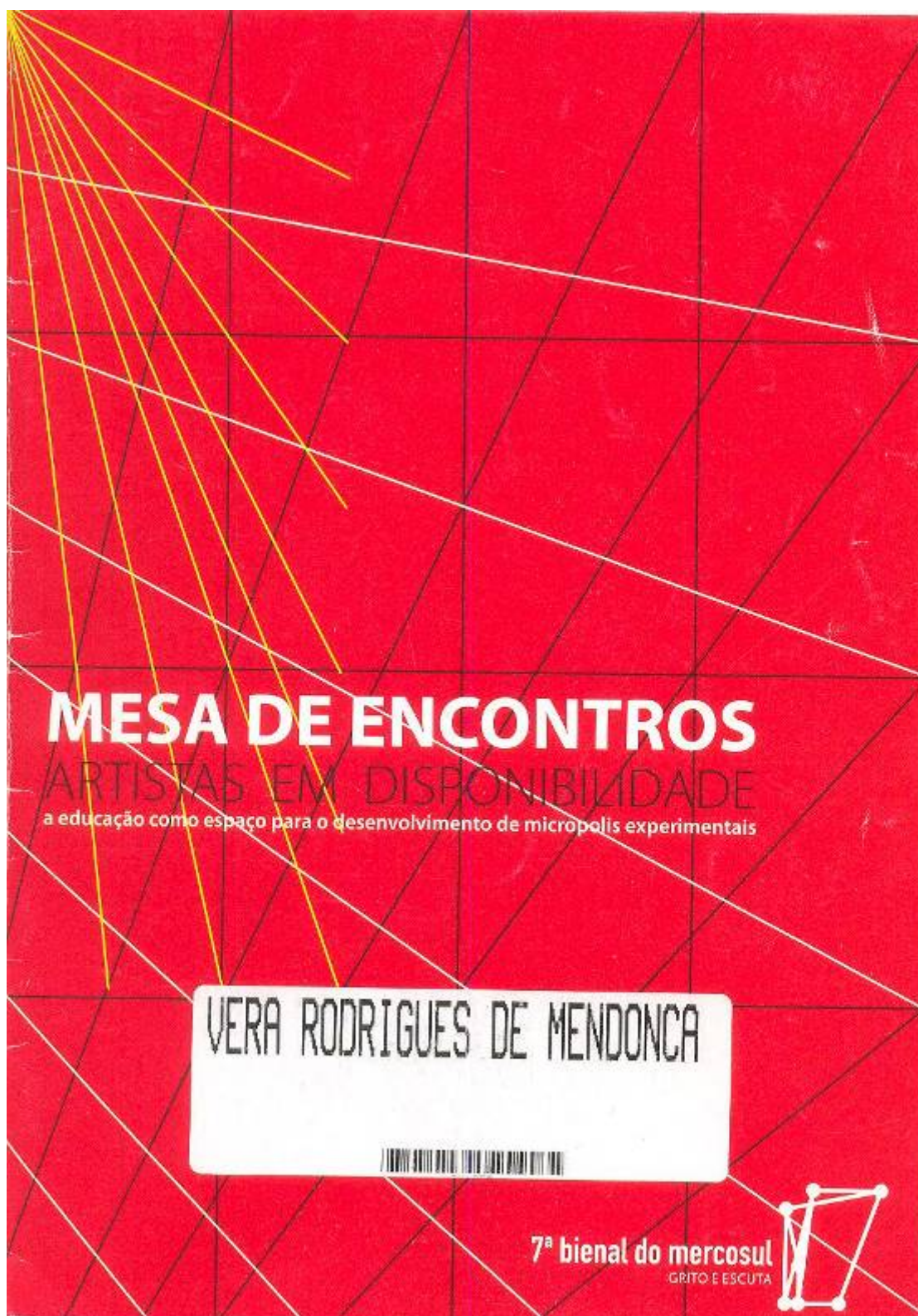
A Bienal de Artes Visuais do Mercosul é um grande e extenso projeto de exposição de arte contemporânea que acontece nos anos ímpares em Porto Alegre, Rio Grande do Sul. A Bienal do Mercosul é reconhecida como o maior conjunto de eventos dedicados à arte contemporânea latino-americana no mundo e oportuniza o acesso à cultura e à arte a milhares de pessoas.

Ao longo de sua trajetória, a Bienal do Mercosul sempre teve como princípio a ênfase nas ações educativas. Por isso, seu projeto pedagógico tem sido visto como uma contribuição para a discussão sobre a arte educação no país e deve tornar-se referência mundial em eventos com o mesmo formato.

Em doze anos de existência, a Fundação Bienal do Mercosul realizou seis edições da mostra de artes visuais, somando 399 dias de exposições abertas ao público, 50 diferentes exposições, 3.616.556 visitas, acesso totalmente franqueado, 919.723 agendamentos escolares, 166.229 m<sup>2</sup> de espaços expositivos preparados, áreas urbanas e edifícios redescobertos e revitalizados, 3.131 obras expostas, intervenções urbanas de caráter efêmero e 16 obras monumentais deixadas para a cidade, 128 patrocinadores e apoiadores ao longo da história, participação de 923 artistas, mais de mil empregos diretos e indiretos gerados por edição, além de seminários, palestras, oficinas, curso para professores, formação e trabalho como mediadores para 1.048 jovens. A Diretoria e os Conselhos de Administração e Fiscal da Fundação Bienal do Mercosul atuam de forma voluntária.

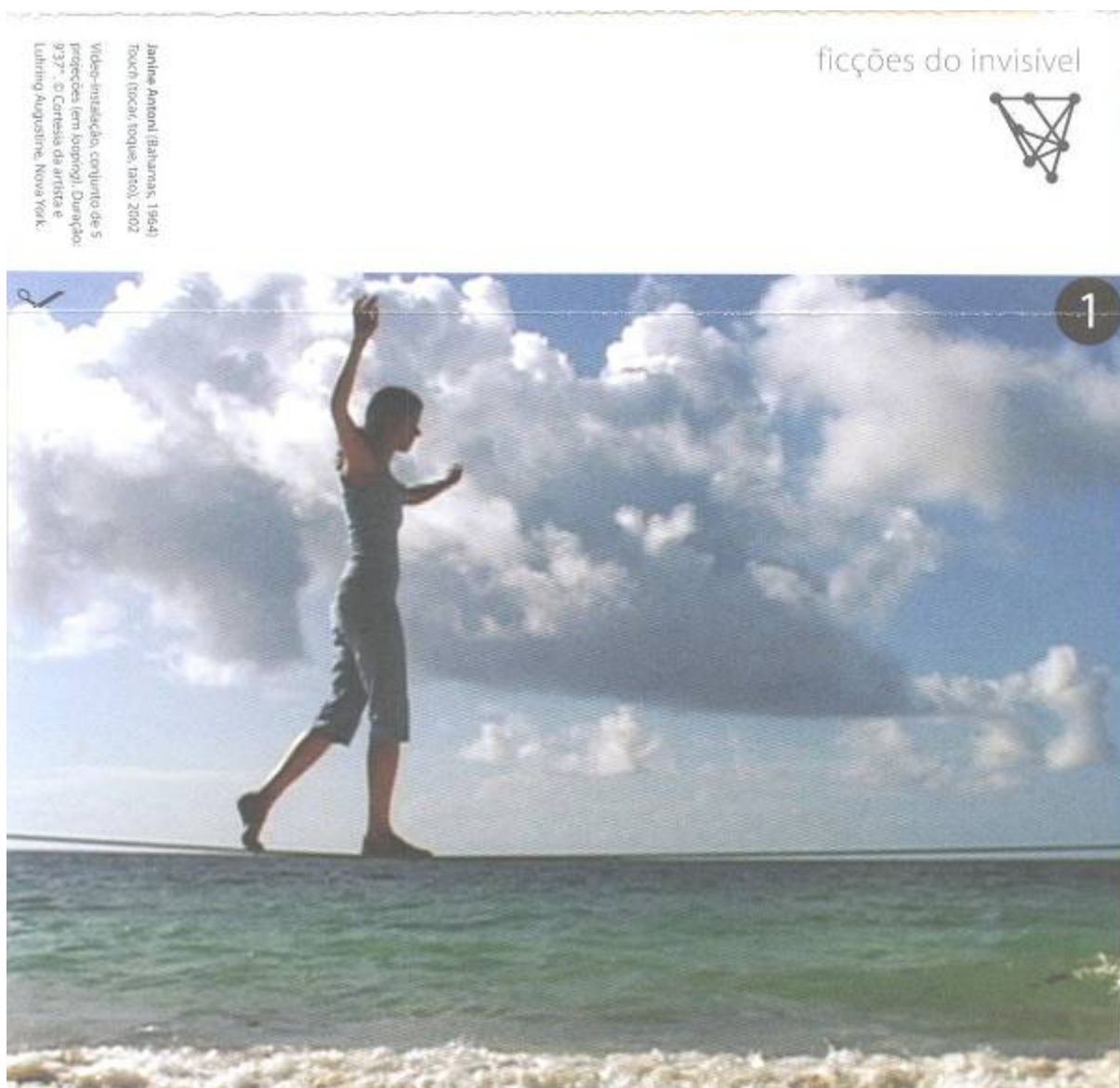


**ANEXO L – Mesa de Encontros Artistas em Disponibilidade: a educação como espaço para o desenvolvimento de micropólis experimentais (capa)**

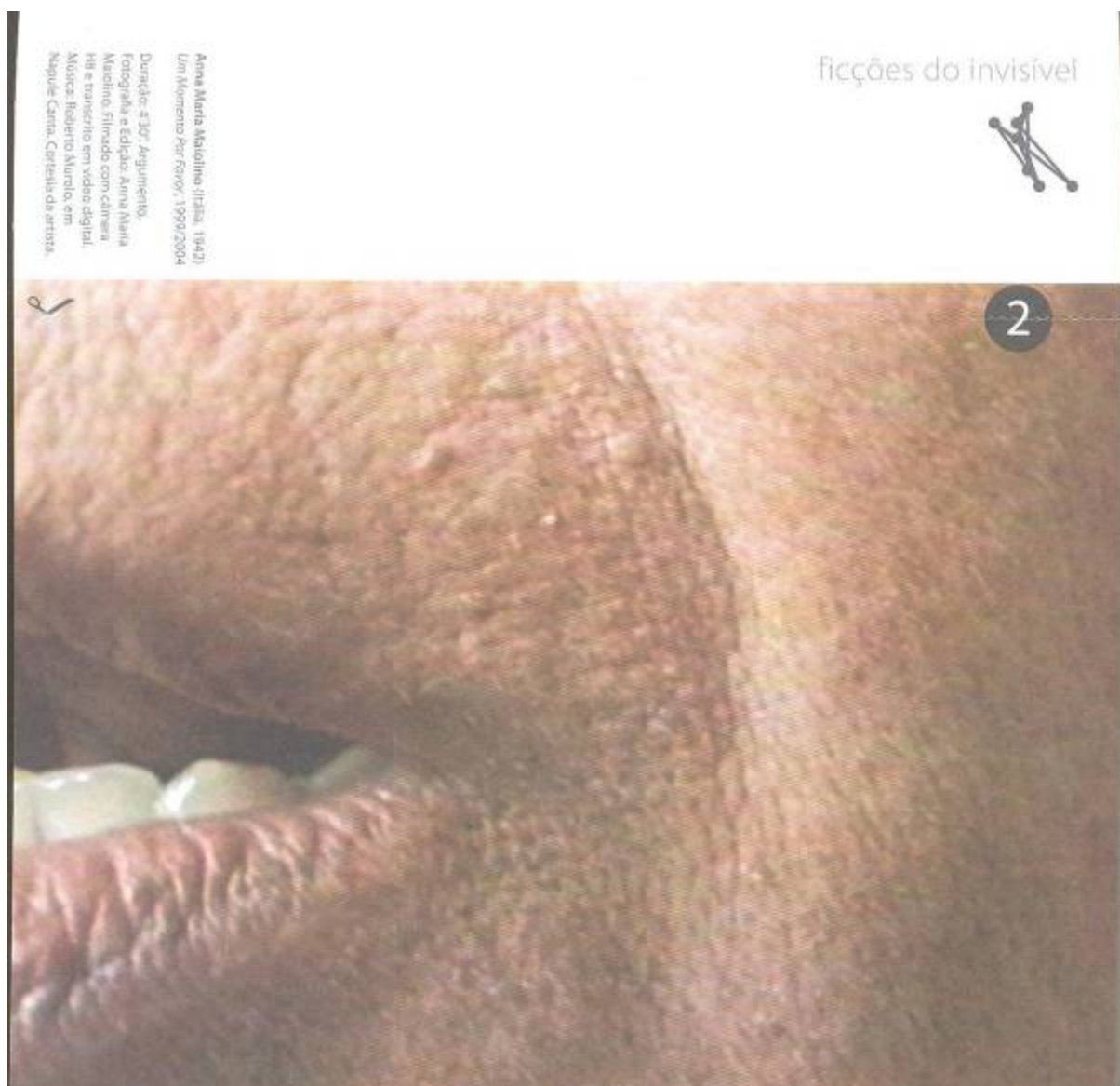


**ANEXO M – Algumas Fichas Práticas do Projeto Pedagógico da 7ª Bienal do  
Mercosul**





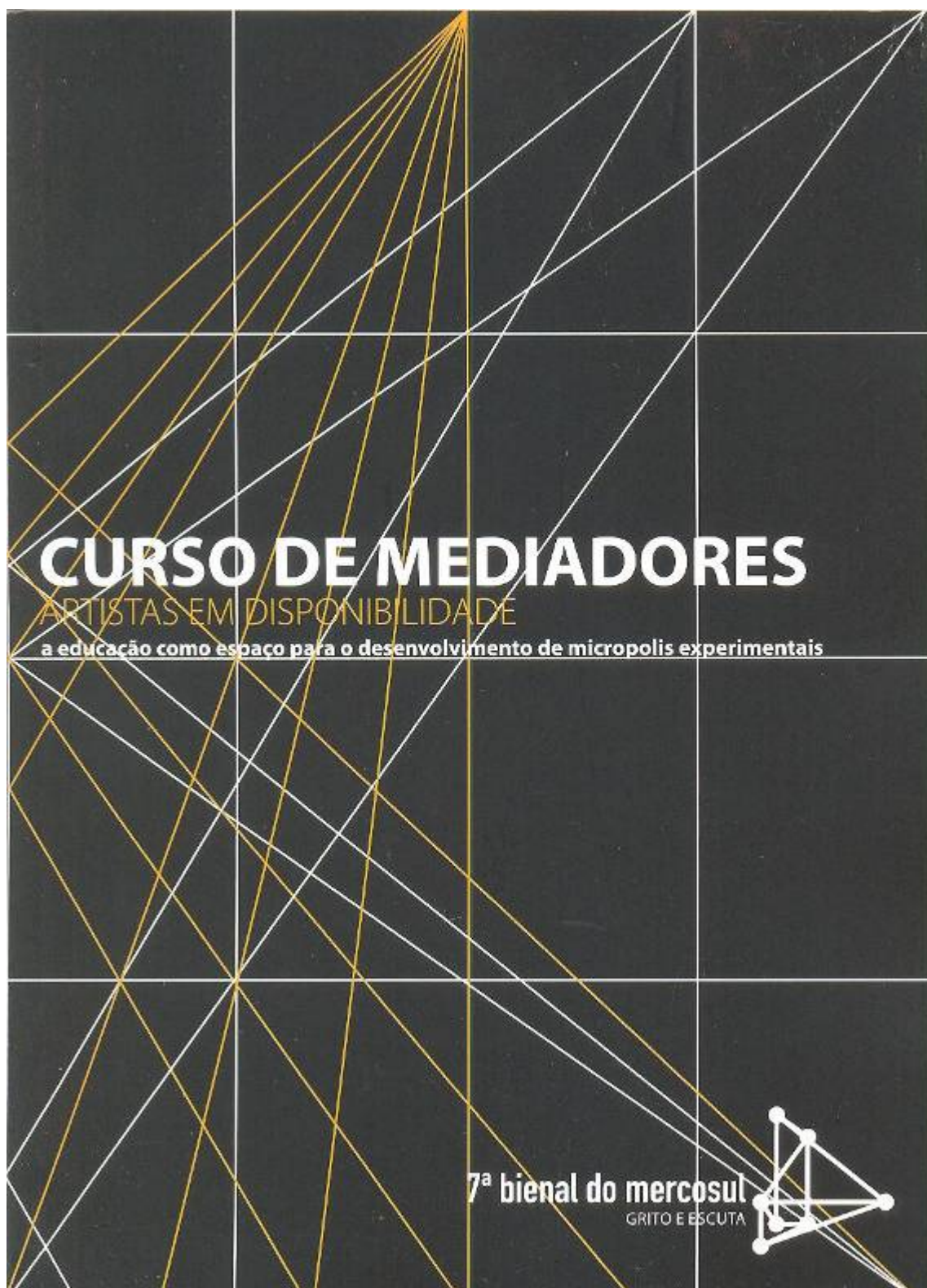
**Janine Antoni** (Bahamas, 1964), *Touch* (Tocar, toque, tato), 2002.  
Vídeo-instalação, conjunto de 5 projeções (em *looping*). Duração: 9'37. Cortesia da artista e  
Luhring Augustine, Nova York.



**Anna Maria Maiolino** (Itália, 1942). Um Momento Por Favor, 1999/2004 (Bahamas, 1964), Touch (Tocar, toque, tato), 2002.

Duração: 4'30. Argumento, Foto e Edição: Anna Maria Maiolino. Filmado com câmara H8 e transcrito em vídeo digital. Música: Murolo, em Napule Canta. Cortesia da artista.

**ANEXO N – Curso de mediadores Artistas em disponibilidade**





Programação do curso de mediadores para atender a 7ª Bienal do Mercosul:

23 de julho de 2009:

- Projeto Curatorial da 7ª Bienal do Mercosul com a curadora-geral Victoria Noorthoorn;
- Orientação sobre o formato do curso, ferramentas do *site* da Bienal e recursos para pesquisa com Umbelina Barreto e Gabriela Bon.

29 de julho de 2009:

- A cidade como texto, a mediação como rasura com Julio Lira;
- O público e a Bienal: o trabalho de mediação com Lorena Avellar e Tatiana Henrique.

30 de julho de 2009:

- Apresentação do Projeto Pedagógico / Sobre mediadores, professores-mediadores e coordenação com o material da Curadoria Editorial com Marina de Caro;
- Processo de construção da obra e seu diálogo com o espaço de exibição com Mario Navarro e Jorge Menna Barreto.

5 de agosto de 2009:

- O humor, o absurdo e o inconsciente: estratégias de alteração de paradigmas. A importância da instabilidade e da ambiguidade com Laura Lima e Sergio Lulkin;
- Arte, irradiação, comunicação. Radiovisual com Lenora de Barros e Paulo Moreira.

6 de agosto de 2009:

- O desenho como estratégia e exposição do pensamento do artista com Flavio Gonçalves e Fernando Mattos;
- Desenho das Ideias com Victoria Noorthoorn.

12 de agosto de 2009:

- O cenário e o processo de exibição do próprio artista. Teatro e performance na arte contemporânea atual. Apontamentos sobre as condutas e convenções sociais com Paula Krause, João de Ricardo e Tatiana Rosa;
- Um lugar comum. Os artistas e a comunidade (comum-unidade) com Camilo Yáñez e Maria Helena Bernardes.

13 de agosto de 2009:

- Abordagem para público com necessidades especiais. Acessibilidade e exercícios de sensibilização / experiências com limitação de sentidos com Viviane Loss, Adilso Corlassoli e Gabriela Bom;
- Aproximações com o público de Educação Infantil com Larissa Kautzmann, Maria Cláudia Bombassaro e Ekin.

27 de agosto de 2009:

- Experimentação e reflexão a partir das fichas pedagógicas com Estevão Haese, Jorge Bucksdricker e Ana Lúcia Becker.

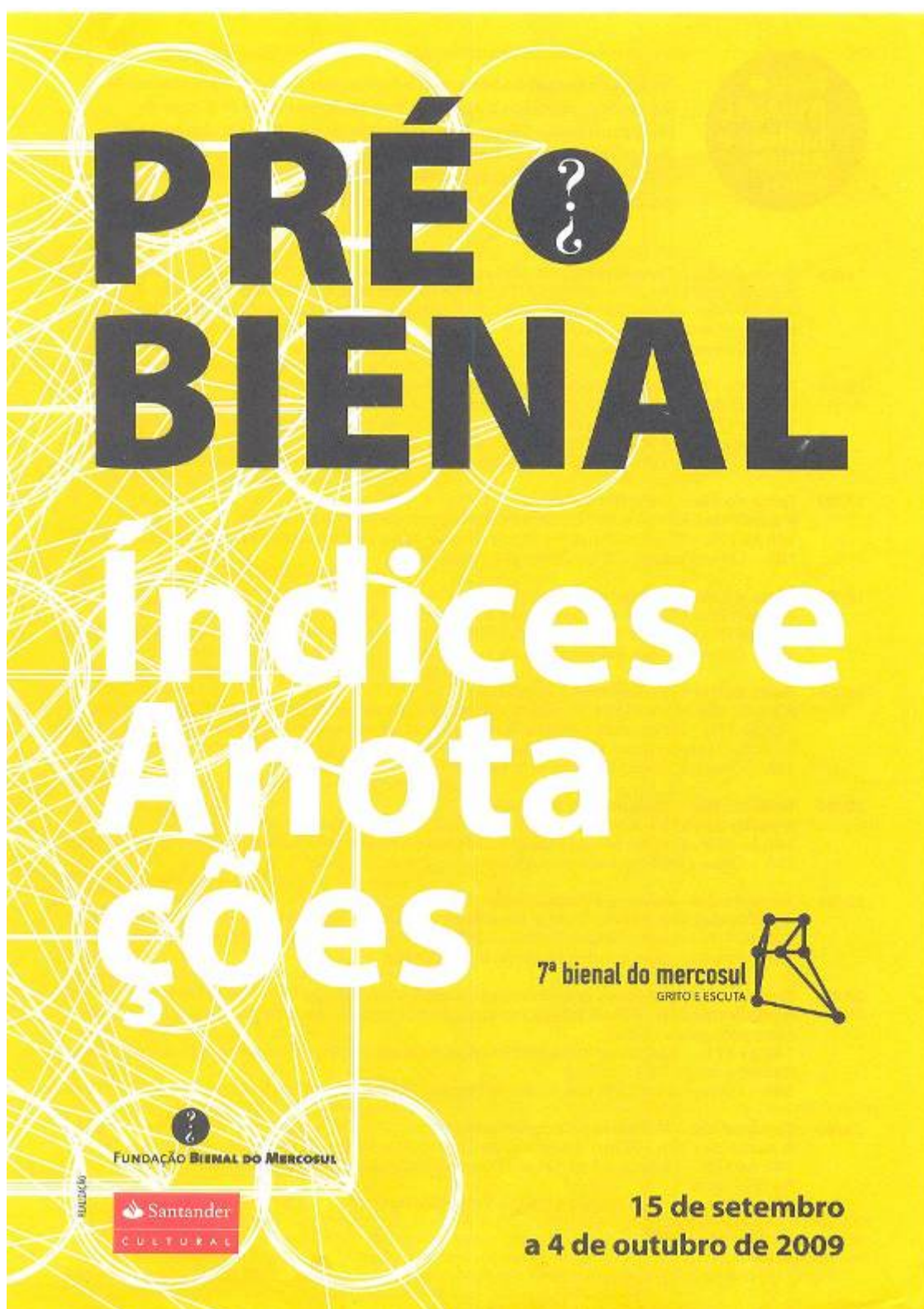
7 de outubro de 2009:

- Arte, irradiação, comunicação. Texto Público com Artur Lescher e Fernanda Albuquerque.

8 de outubro de 2009:

- Mostras da 7ª Bienal – Curadores da 7ª Bienal, Questões curatoriais da 7ª Bienal do Mercosul com Victoria Noorthoorn, Camilo Yáñez e Marina de Caro em diálogo com os mediadores (espaço para perguntas sobre a 7ª Bienal em sua totalidade).

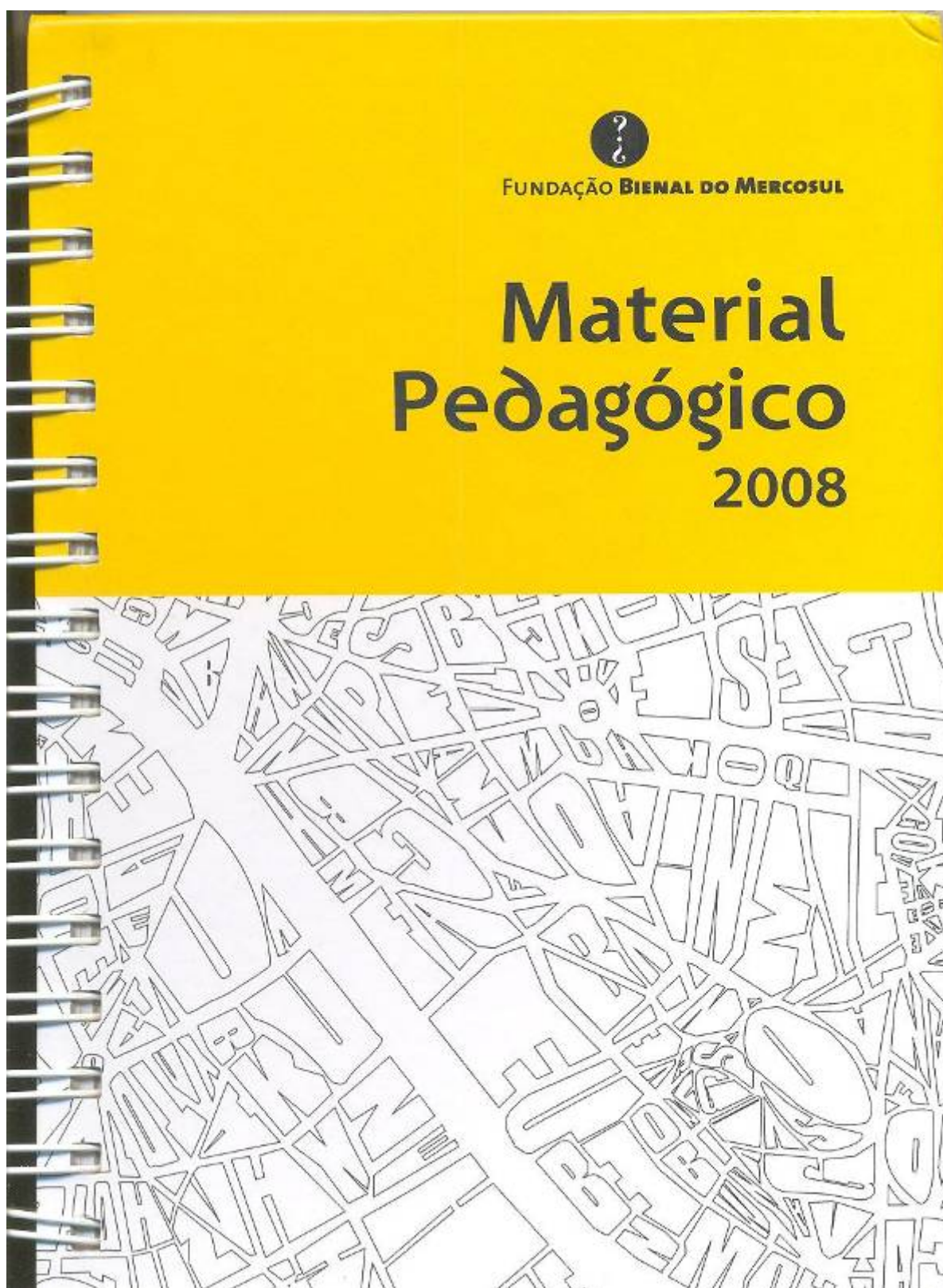
## ANEXO O – Programação Pré-Bienal



15/09: Curadoria-geral – Relações e Escalas

16/09: Relações com a antropologia e a sociologia

- 17/09: Trabalho Coletivo
- 18/09: Escalas e Identidades
- 19/09: Transmissão e Irradiação
- 20/09: Transmissão e Irradiação
- 22/09: Palavra e Visualidade
- 23/09: Relações com a antropologia e a sociologia
- 24/09: Memória e Comportamento
- 25/09: Sistemas e Suportes
- 26/09: Transmissão e Irradiação
- 27/09: Relações e Escalas
- 29/09: Tempo e Circulação
- 30/09: Transformação e Linguagem
- 01/10: Linguagem e Identidade
- 02/10: Tempo e Circulação
- 03/10: Linguagem e Sistemas
- 04/10: Transformação e Linguagem

**ANEXO P – Material Pedagógico para o professor 2008**



**Lia Menna Barreto**, *Máquina de Bordar*, 1999. Instalação: dimensão da sala (com luz natural) 6 x 6 m; dimensão da máquina 2 x 1m; material: bandejas de alumínio, base de madeira, tecido de algodão, sementes de milho e água. Cortesia da artista.



**Nancy Burson**, *Cabeças da Guerra 1* / (55% Reagan, 45% Brezhnev, menos de 1% de Thatcher, Mitterrand e Deng), 1982. Cortesia da artista.