

## **Mediações em zigue-zague – Ocorrências institucionais e extrainstitucionais nas interações com públicos**

Diogo de Moraes

### **Introdução**

Este artigo abordará conceitos e discussões provenientes de duas áreas distintas, embora convergentes, do campo das artes visuais, a saber, os estudos de museus e a mediação cultural. Da primeira, serão observados aspectos ligados principalmente à afluência dos públicos às exposições e os códigos comportamentais aí suscitados, incluindo os primórdios dessa prática sociocultural na virada do século XVIII para o XIX na Europa. Da segunda, serão abordadas experiências em mediação e arte, orientadas por situações de interação com públicos. Acredita-se que este cruzamento permitirá, em alguma medida, problematizar os critérios e diretivas que, de um ponto de vista hegemônico, têm balizado as políticas de acesso dos públicos aos bens culturais.

Em sintonia com os pensamentos do pesquisador Cayo Honorato e da educadora e artista Carmen Mörsch, a mediação será abordada como prática cultural específica, que opera com problemáticas e dispositivos próprios. Neste sentido, entende-se não caber a ela a função de distribuir e facilitar sentidos elaborados por outras instâncias do campo da arte - como ocorre na maior parte dos casos quando observamos os programas educativos das instituições culturais, dedicados a incluir novos públicos ao universo das exposições, estabelecendo conexões entre estes e os conteúdos aí exibidos, mediante processos não-formais de ensino-aprendizagem e busca pela ampliação dos repertórios do outro.

Em lugar de se comprometer com o binômio inclusão-conexão, a mediação que nos interessa se dedica à sondagem, registro e análise crítica das aproximações (e desencontros) dos públicos com as produções artísticas difundidas por museus e outros espaços de exposição. Em sentido complementar, se ocupa da noção de colaboração, concebendo os processos mediativos não como instâncias acessórias às proposições institucionais e artísticas, a elas acopláveis a posteriori. Ao contrário, se afirma como

dimensão constitutiva dessas proposições, na medida em que busca criar condições para a colaboração do/com o outro - com seus respectivos interesses e saberes - durante o momento de sua concepção e o período de sua duração.

Em contraste, nota-se que as políticas institucionais geralmente enquadram a figura deste outro como aquele que possui uma formação cultural supostamente deficitária, no sentido de carência a ser sanada. Enquanto público não-iniciado, ele faria parte dessa vaga entidade identificada como plateia em potencial, alcançável mediante estratégias de categorização e arregimentação, como veremos.

### **Instituição cultural e instrumentalização dos públicos**

Entende-se que a instituição cultural, com suas respectivas missões e políticas, exerce uma significativa influência sobre as práticas especializadas que, conjugadas, lhe dão corpo: museográfica, curatorial, artística e pedagógica, por exemplo. São estas práticas, combinadas a várias outras e desempenhadas em uma estrutura funcional hierarquizada, que conformam o lugar espacial e discursivo corporificado pela instituição. Importante mencionar, ainda, as contingências e toda a sorte de pressões - internas e externas - que interferem nas decisões e ações institucionais.

Neste sentido, pode-se inferir que a instituição cultural participa de um sistema social, político e econômico altamente complexo, permanecendo intimamente vinculada às suas circunstâncias. Eileen Hooper-Greenhill nos lembra que os “museus sempre modificaram a sua forma de trabalhar, e conseqüentemente aquilo que faziam, de acordo com o contexto, os jogos de poder e os imperativos sociais, econômicos e políticos que o cercavam”<sup>1</sup>. O que significa destacar, desde já, que tanto a ação institucional quanto a produção artística e a própria mediação são partes integrantes desse tabuleiro loteado por diferentes instâncias de poder.

Identificada como um terreno de disputas e conflitos de interesse - distante, portanto, de qualquer neutralidade e objetividade - a instituição cultural corresponde a um organismo (sempre em relação a outros), onde diferentes anseios, expertises, orientações ideológicas e sensibilidades de seus agentes estão a todo tempo se confrontando. Nessa arena de especialistas e “tomadores de decisão” tem cabido aos públicos, a partir do momento em que as portas dos museus lhes foram abertas, no final do século XVIII, papéis pré-determinados e muitas vezes instrumentalizados, ou seja, passaportes de acesso pautados por premissas e protocolos esquadrihados à revelia do

que poderiam ser os seus interesses e desejos, já que desde o início o objetivo do “museu para todos” foi o de conformar esses públicos, incluindo aí a classe trabalhadora, às exigências de um *projeto civilizatório*.

Embora em outras bases, o *projeto civilizatório* colocado em prática pela instituição cultural continua a vigorar no presente, incorporando ao seu cabedal as iniciativas do processo de *financeirização da cultura*, inclusive no que diz respeito à dinâmica de afluência dos públicos aos museus e espaços de exposição. Nesses espaços, a entrada dos visitantes - ao girar a catraca - é capitalizada na soma geral das metas, sendo esta uma das contrapartidas oferecidas pelas instituições às corporações que financiam suas exposições, ou que delas se beneficiam fazendo marketing com dinheiro público, via isenção fiscal, como no caso brasileiro.

Um exemplo de instrumentalização dos públicos empreendida pela instituição cultural pode ser encontrado no discurso do atual presidente da Fundação Bienal de São Paulo, o empresário Luis Terepins, que em depoimento gravado para um vídeo institucional da 31ª edição da Bienal, em 2014, comenta:

Nós conversamos muito sobre este processo do Educativo, de poder chegar nesse público ampliado, que eu chamo de *público forçado*, que são as duzentas/trezentas (sic) mil crianças, os trinta mil educadores e professores que passam por um processo de formação que temos aqui na Bienal.<sup>2</sup>

Evidente que esta máxima do gestor de uma das mais importantes instituições culturais brasileiras não surge de forma isolada, como uma aberração ou um deslize de um empresário que se pôs a atuar no campo cultural. Longe disso, a sentença está completamente respaldada por uma dinâmica institucional consolidada, que compreende o que sejam os diferentes públicos das exposições e das ações de mediação em bases *apriorísticas*, amplas e vagas, a partir de subdivisões e macro-agrupamentos que os classifica e os organiza abstratamente com finalidades funcionais. São exemplos frequentes: *público escolar*, *público espontâneo*, *público agendado*, *público especial*, *público socialmente vulnerável*, *público da terceira idade*, *público VIP*, *público universitário*, *público familiar* e *público especializado*. O “mérito” de Terepins no referido caso foi justamente o de ter conferido uma acepção constrangedora (em sentido duplo) à designação de um desses segmentos, o *escolar*, identificando-o como *forçado*.

## **Público forçado X contrapúblico**

À noção de *público forçado* seria oportuno confrontar a ideia de *contrapúblico*. Submetido a um tipo de gestão que perfila as audiências em função de propósitos estranhos aos interesses dos indivíduos e coletividades, o *contrapúblico* irrompe de forma inesperada e até mesmo improvável neste cipoal institucional que, em/por princípio, parece ceifar sumariamente a possibilidade de sustentação e autoafirmação de *sujeitos políticos* enquanto públicos cientes de si. Mas como propõe Michel de Certeau, ocasiões as mais diretivas ou degradantes representam, irônica e inversamente, oportunidades de manobra para aqueles que estariam sob o jugo de forças alheias. Justamente aí seriam praticadas, de forma insidiosa e desobediente, as táticas e astúcias dos mais fracos, mediante *gestos oposicionais, desvios semânticos, profanações comportamentais e dobras linguísticas*.<sup>3</sup>

É no rastro dos *contrapúblicos*, de acordo com a definição de Michael Warner, que encontramos afrontas à ideologia dominante. Estes segmentos insurgentes, segundo o autor, orientam-se pela “ética do estranhamento”, produzindo rasgos nos discursos instituídos.<sup>4</sup> Buscando tomar de volta para si o poder de decisão sobre suas escolhas, interesses e formas de conduta, o *contrapúblico* pode ser identificado como:

um grupo dominado [que] aspira a se recriar na condição de público, e ao fazê-lo encontra-se em conflito não só com o grupo social dominante, mas também com as normas que constituem a cultura dominante) (...).<sup>5</sup>

No entanto, o *aparelho institucional propositivo* personificado pelo museu e demais espaços de exposição mantem-se surdo, ou indiferente, às insurgências dos públicos manifestas sob a forma de *composições táticas improvisadas*. Estas se dão na duração do tempo - no tempo de visitação às exposições, mas também antes e depois dela - e, portanto, prescindem de suportes físicos e da prerrogativa espacial, estes sim privilégios da instituição e das práticas especializadas que lhe dão corpo. Tal surdez estaria ligada a uma espécie de blindagem forjada em torno do “inquestionável” papel social benéfico exercido pela instituição em sua missão de difundir os exemplares da cultura legítima e, assim, garantir o acesso *para muitos* daquilo que é produzido *por poucos*, conforme o lema da *democratização cultural*.

Como se sabe, ela geralmente arroga para si a função de informar os públicos acerca dos objetos culturais merecedores de reconhecimento, valoração, conservação,

pesquisa e exibição. Estes objetos são afirmados como representantes materiais de saberes dignos de serem aprendidos e, de diferentes formas, apropriados pelos públicos. Como sugere Greenhill, o museu oferece o conhecimento como *commodity*, acreditando em sua capacidade de transformar a percepção e o conhecimento dos públicos, o que tende reforçar a perspectiva unilateral da ação institucional.<sup>6</sup>

Andreas Huyssen, por sua vez, nos alerta ser insuficiente o tipo de *crítica institucional* que se ocupa exclusivamente do trabalho de desvelar e problematizar os mecanismos que fazem dos museus e espaços de exposição o lugar por excelência da “ordem simbólica”. Embora reconheça a pertinência e a necessidade dessa *crítica*, Huyssen faz uma provocação no sentido de complexificá-la, ao dizer que:

a crítica meramente institucional alinhada com os aparatos ideológicos de conhecimento e poder, que operam de cima para baixo, precisa ser complementada por uma perspectiva às avessas, que investigue o desejo do espectador e as inscrições do sujeito, a resposta do público, o interesse dos grupos e a segmentação das esferas públicas sobrepostas, dirigidas a uma grande variedade de museus e exposições.<sup>7</sup>

Ainda que Huyssen, como filósofo, não enverede por esta perspectiva que ele mesmo identifica como ‘sociológica’, ela propiciaria a sondagem e faria repercutir o que o autor formula como “uma sobra de significados [no interior do mecanismo museal] que excedem o conjunto das fronteiras ideológicas, abrindo assim um espaço para a reflexão e a memória contra-hegemônica”.<sup>8</sup>

### **Autocrítica como modo de estar *dentro e fora* da instituição**

A autocrítica constante e sistemática apresenta-se como um compromisso inescapável aos agentes envolvidos com o mecanismo institucional, ainda mais para aqueles que não se sentem bem no papel de cúmplices de um empreendimento colonizador das mentes. No entanto, Greenhill nos apresenta um panorama do final dos anos 1980 cuja balança parece pender para o lado contrário:

Ainda recentemente, trabalhadores de museus permaneciam desatentos acerca de suas práticas e acríticos quanto aos processos com os quais estão empenhados em seu dia a dia. Dentro das práticas do museu, o criticismo ou a reflexão sobre o trabalho cotidiano têm sido realmente muito fracos. A reflexão crítica, de fato, sofre resistência por parte de alguns curadores que se veem como pessoas práticas que não têm tempo para gastar com essa atividade improdutiva. A maior

parte dos trabalhadores dos museus, ainda muito recentemente, procedia sem objetivos claros, sem entender ou estar de acordo com as políticas institucionais (...).<sup>9</sup>

Seguindo as ponderações de Greenhill, esta “desatenção” dos trabalhadores de museus se mostra tão mais delicada quanto mais as relações de poder em ação no interior dos museus pautam e orientam as discussões relativas às coleções, incluindo as decisões sobre a seleção e aquisição de obras, a organização espacial das exposições e a delimitação temporal das mesmas. Está em jogo aí uma posição de poder que autoriza um seleto grupo a determinar *o que poderá ser visto, como poderá se visto e quando será visto*. Resta aos públicos que visitam os museus contemplar as coleções organizadas em displays calculadamente preenchidos pelas obras, com estas posicionadas de maneira restritiva e protegidas de modo a reforçar sua condição de objetos imaculados. Tudo isso para dizer que “as definições dos significados das coleções são restritas à esfera privada dos agentes do museu”.<sup>10</sup>

A autocrítica passa necessariamente pela evocação da origem colonialista do discurso institucional dos museus. Num dos ensaios do livro *Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação*, Ella Shohat e Robert Stam fazem uso do sentido atribuído por Michel Foucault à noção de *discurso*, que corresponderia a “um arquivo de imagens e afirmações transindividuais e multiinstitucionais que formam uma linguagem comum e que permitem representar o conhecimento a respeito de um determinado tema”.<sup>11</sup> Neste sentido, os discursos reivindicam para si o estatuto de “regimes da verdade”, privilegiando certas vozes, estéticas e representações em detrimento de outras. O museu se valeria, dessa forma, de um poderoso aparato linguístico e ideológico, compondo mapeamentos culturais pretensamente neutros e universais, quando na verdade estes são delineados por indivíduos e grupos hegemônicos em termos sociais, políticos, econômicos e intelectuais, com pontos de vista e interesses específicos.

Caberia encetar neste contexto uma prática crítica, pelo viés da mediação, que se proponha a conceber dispositivos de escuta e amplificação daquilo que seriam as táticas e ruídos produzidos pelos públicos e *contrapúblicos* em meio à orquestração institucional. Entendendo que desta encruzilhada (aquilo que a instituição propaga X os usos que os públicos fazem disso) poderiam advir reações imprevistas e *saberes outros*, capazes de fornecer artefatos simbólicos para um programa de desconstrução, ou no mínimo de relativização, do discurso institucional hegemônico. Daí a exigência de uma prática que

oscile entre o trabalho com a instituição e a atuação com os públicos, mas não no sentido de instruí-los e nem de criar pontes entre eles e os conteúdos em exposição.

Cunhado por Cayo Honorato, o conceito de *mediação extrainstitucional* corresponde a uma forma de atuação que desafiaria o mediador a estar, ao mesmo tempo, *dentro e fora* da instituição, buscando driblar seus enredamentos e criando situações que problematizem a lógica da democratização cultural já mencionada acima. Neste sentido, o mediador se colocaria à espreita tanto das normativas da ação institucional quanto das reações dos públicos e *contrapúblicos* às ofertas culturais, buscando trazer à tona o que Jesús Martín-Barbero denomina como “imbricações conflitivas”, comumente desaparecidas pela engrenagem institucional. (Honorato, 2015)

Haveria aqui um paralelo com a figura do *ombudsman* no jornalismo, com a diferença de que, no jornalismo, este papel é exercido com o respaldo da empresa de mídia contratante no que tange a estabilidade financeira e empregatícia deste profissional. Já para o mediador, cujo estatuto profissional, sabemos ser tão frágil e precário, esta empreitada representaria ainda mais um risco à sua atuação na instituição. Porém, em sintonia com o pensamento de Honorato, trata-se de esboçar o que poderia vir a ser (já sendo) um *movimento cultural* de agentes (extra)institucionais dispostos a *estar não estando* na instituição, formulando a sua crítica mediante a invenção de ferramentas operativas, cujos resultados possam ser publicizados. Logo, os riscos são parte do processo e, quem sabe, não contar com o respaldo institucional para isso seja na verdade um trunfo.

A título de exemplo, seria útil observarmos um experimento nessa direção, realizado pelo autor deste artigo a partir de uma de suas visitas a exposições. Trata-se de um dos *episódios contrapúblicos* escritos mediante a observação das atitudes e discursos dos públicos frente às ofertas culturais:

Foi durante uma visita mediada à mostra *30 x Bienal*, com um grupo de pré-adolescentes da rede pública do ensino, que estiquei meus ouvidos de visitante bisbilhoteiro e me pus a escutar, a média distância, a conversa entre os estudantes e a educadora da exposição - uma jovem estagiária segundanista de graduação. O assunto naquele momento era o trabalho do artista Waltércio Caldas. Um dos garotos, sem pedir licença e desviando totalmente o rumo do papo, lançou a seguinte questão: “A Bienal é de quem? Quem banca essa exposição?”. Pega de surpresa, e buscando se situar diante da pergunta, a educadora buscou traduzir para si e para o restante do grupo a indagação do

garoto: “Você quer saber de onde vem o dinheiro que paga toda essa estrutura, e a quem pertence a Fundação Bienal?”. Ao que o garoto respondeu de forma decidida: “Isso, isso mesmo!”. Foi quando a voz e os gestos da educadora-estagiária começaram a dar sinais de embaraço. Balbuciando, ela tentou responder: “Então... essa é uma boa pergunta... veja bem, a Bienal é uma instituição... humm... que pertence a... bem, está ligada ao... ou melhor... ah, eu não saberia te dizer ao certo... já os seus recursos vêm... humm... precisaria falar com minha supervisão para saber...” Quando então o garoto atalhou: “Então tá, enquanto eu não souber direito como funciona esse lugar, e por quem ele é bancado, eu me recuso a conversar sobre esse tal *pêssego em calda*”.<sup>12</sup>

Algo desse *movimento ziguezagueante* do mediador pode ser também observado em uma paródia encenada por Andrea Fraser, artista representante da vertente artística que se convencionou chamar de *crítica institucional*. Encontramos em sua encenação uma contundente problematização dos discursos e protocolos institucionais e da mediação que muitas vezes lhe serve de porta-voz. Em *Museum Highlights: a Gallery Talk* a artista personifica uma eloquente e enfática monitora de exposições, chamada Jane Castleton. A ação, realizada em 1989, se traduz em uma visita guiada ao acervo do Museu de Arte da Filadélfia, envolvendo visitantes que se reúnem ao redor de Castleton acompanhando-a em seu roteiro através das salas de exposição (e também a outros espaços, como a cafeteria e o bebedouro, por exemplo), escutando a extensa bricolagem de sentenças e explicações que ela vocaliza. Entre as muitas assertivas, a monitora declara que os objetos de arte são menos representações *dirigidas* às pessoas do que *para a construção* delas. Nesta mesma direção, afirma que as obras expostas no museu, bem como os enunciados da monitoria, seriam determinantes na conformação do “espaço, linguagem e lógica com que os interesses e os desejos do observador podem ser articulados”, desvelando assim parte dos esquemas discursivos e valorativos que alicerçam as missões e políticas institucionais.<sup>13</sup>

### **Surgimento do museu público**

Como forma de sondar os lastros das políticas institucionais atuais, seria elucidativo traçarmos aqui um breve retrospecto do período em que coleções privadas, originalmente pertencentes às famílias reais e aos membros da aristocracia, são transformadas em patrimônios públicos pelos estados-nação, em particular Inglaterra e França. Isso ocorre no final do século XVIII e início do XIX, no bojo da Revolução Francesa e como resultado direto do Século das Luzes, dando origem aos museus públicos.



Segundo Donald Preziosi, o museu representa um dos gêneros de maior influência no que ele chama de “ficção moderna”, dividindo espaço com outros importantes aparatos ideológicos: ciência, religião, entretenimento e disciplinas do saber acadêmico, todos eles, junto com o museu, integrando os “métodos de produção e factualização do conhecimento”. Isto significa dizer que o museu dá corpo e funcionamento a uma poderosa “tecnologia epistemológica”, reunindo objetos mediante arranjos capazes de simular relações geográficas, estágios cronológicos e desenvolvimentos evolutivos das formas, matérias e técnicas.<sup>14</sup>

Em *The birth of the museum*, Tony Bennett faz menção às ramificações da episteme Iluminista, correspondentes às recém-demarcadas disciplinas do saber: história, história da arte, geologia, arqueologia, biologia, antropologia, entre outras. Fez parte do projeto Iluminista uma intensa busca pela comensuração do mundo, transpondo a experiência humana sob a forma de uma linguagem entendida como parâmetro universal e comum de referência. Os resultados e desenvolvimentos dessa *tecnologia do conhecimento* desempenharam um papel central na formação dos cidadãos dos estados-nação europeus. (Bennett, 2007)

Em sintonia com Bennett, Preziosi pondera ainda que a *tecnologia do conhecimento* abarca, em combinação a outros vetores, um poderoso “sistema de representações” chamado *arte*, segundo ele uma invenção do Iluminismo. O autor vai mais longe ao afirmar que a “arte é aquilo que a museologia e a museografia praticam”, na medida em que organizam e racionalizam o universo da memória social e seus objetos “dentro de um esquema de coordenação e comensuração”, onde a arte proveria a lente de observação de todos os tempos, lugares e populações, ajustando-os a uma moldura supostamente neutra, comum e universal. Em última análise, tratar-se-ia do *esperanto* fornecido pela hegemonia ocidental, segundo Preziosi.<sup>15</sup>

Haveria, então, um método (europeu) que (re)contaria e (re)definiria a história a partir do estabelecimento de um arcabouço de padrões, regras e critérios de acordo com os quais todos os tempos, lugares e pessoas seriam (re)enquadrados e submetidos a um “mesmo espaço epistemológico”, justamente o *espaço da arte*. É como se o mundo inteiro, com suas mais distintas manifestações culturais, fosse moldado e filtrado por noções de “tradição artística” e “prática estética”. Os materiais e índices mapeados por tais noções seriam então traduzidos por um especializado *sistema de representações* que os tornariam universalmente legíveis.<sup>16</sup>

Atualmente, no âmbito da *museologia crítica*, este e outros aspectos das práticas museológicas têm sido tema de acirrados debates e disputas. Neste sentido, Carol Duncan propõe uma revisão do caráter supostamente objetivo e verificável dos conhecimentos representados e gerados pelos museus, em contraposição ao estatuto supersticioso e obscuro das crenças e rituais religiosos, como se estes fossem índices de um passado da humanidade já ultrapassado. Problematizando esta dicotomia forjada pelo Iluminismo, Duncan indica que esta “verdade secular” seria usada para prover uma base pretensamente universal e racional de conhecimento aos objetivos do estado de integrar as coletividades ao que ela chama de “corpo cívico”. O conhecimento secular, portanto, seria capaz de garantir e difundir a “memória cultural oficial da comunidade”.<sup>17</sup>

Aprofundando ainda mais sua crítica, Duncan aponta que “controlar um museu significa precisamente controlar a representação de uma comunidade e seus mais altos valores e verdades”.<sup>18</sup> Ou seja, está em jogo o que podemos identificar como processo de *fabricação do legítimo*, em que o conhecimento apareceria isento de particularismos, crenças e interesses de indivíduos e grupos específicos. “Só que não!”, como bem poderia ter dito um jovem estudante “malcriado” convocado a visitar a Bienal de São Paulo na condição de *público forçado*, por exemplo.

### **Museu e controle social**

Corporificando um *sistema de representações* dedicado a situar a comunidade em torno de valores e verdades tidos como insuspeitos, o museu assume desde seus primórdios uma posição chave no *processo civilizatório* dos indivíduos e coletividades. Isto se dá, somado às operações já descritas, mediante “lições de civismo” materializadas no que Bennett chama de “complexo expositivo”:

Tais lições consistiam em demonstrações de poder não pela via do terror - com as pessoas servindo de receptáculos ao poder - e sim em situações em que as pessoas, concebidas como cidadãos nacionalizados, buscavam situar-se no mesmo lado do poder, sendo ao mesmo tempo seu sujeito e seu beneficiário. (...) Essa era a retórica do poder materializado no complexo expositivo - um poder tornado manifesto não por sua habilidade em infligir dor e sofrimento, mas por sua capacidade de organizar e coordenar uma determinada ordem das coisas e, assim, produzir um lugar para as pessoas de acordo com essa mesma ordem. (...) Deste modo, este poder subjuga pela via da lisonja, situando-se no mesmo lado das pessoas ao proporcionar a elas um lugar dentro de suas operações

(...). Este seria, em outras palavras, um poder que mira um efeito retórico através de suas representações de diversidade, em vez de qualquer efeito disciplinar.<sup>19</sup>

Como organismos de instrução pública e apaziguamento das tensões sociais, os museus passaram a funcionar como hábeis dispositivos do que, dois séculos depois, nos anos 2000, viria a ser chamado de *soft power*. Criado por Joseph Nye, o termo foi originalmente usado no campo das relações internacionais para designar a habilidade do Estado em influenciar o comportamento e os interesses das pessoas e de outros Estados por meios culturais e ideológicos, criando situações de atração e cooperação mediadas por estratégias indiretas de convencimento.

Lisonja e sedução são, portanto, características constitutivas desse *poder brando*, como fica evidente no aviso da Pan American Exposition, de 1901: “*Please remember when you get inside the gates you are part of the show*”.<sup>20</sup> É nesse jogo inclusivo de supostos benefícios e ascensões sociais que o poder atua, sendo o *complexo expositivo* uma de suas plataformas. Bennett nos esclarece a eficácia do museu como ambiente público controlado, onde ao mesmo tempo em que os objetos se oferecem à observação dos visitantes, estes também se tornam objetos de observação mútua:

[O complexo expositivo] aperfeiçoa um sistema de auto-monitoramento de olhares, em que as posições do sujeito e do objeto podem ser trocadas, e no qual a multidão comunga e se regula através da interiorização da visão ideal e ordenada de si como que observada de um ponto de vista do poder controlador - um local de observação acessível a todos. Isso representava, então, a democratização do *olho do poder* (...) um sistema de observação dentro do qual a posição central estaria disponível ao público a todo o tempo, um modelo de *lição de civismo* em que a sociedade regulasse a si mesma por meio da auto-observação.<sup>21</sup>

Trata-se, sem dúvida, já de um desdobramento/sofisticação dos dispositivos panópticos de poder teorizados por Foucault, como as prisões, as escolas, os hospitais psiquiátricos e as fábricas, por exemplo, na medida em que cada sujeito passa a incorporar, nesse estágio avançado, a vigilância como uma atribuição cívica pessoal, desempenhada em situações públicas nas quais a multidão se torna um espetáculo em si, submetida a uma permanente auto-inspeção.

A comparação entre os dispositivos de poder ‘*hard*’ e ‘*soft*’ nos auxiliaria a problematizar a hegemonia e a conotação benéfica do discurso institucional no campo

cultural, na medida em que desvela os reais objetivos de suas promessas lisonjeiras. Enquanto os espaços de confinamento compulsório, como as instituições arroladas no parágrafo logo acima, estão vinculadas à face *'hard'* do poder - sem que haja dúvida ou ambiguidade sobre os seus efeitos nesses ambientes - o museu, por sua vez, representa o lado *'soft'* desse mesmo poder, onde, segundo Bennett, o entretenimento substitui (ou faz as vezes da) instrução disciplinar, operando pela via da sutileza e dos estímulos. Esta vertente *branda* do poder pressupõe a atração dos públicos aos museus mediante sua participação voluntária - sem deixar de destacar todo o imenso aparato que possibilita a infusão de valores e necessidades nos diferentes seguimentos da população.<sup>22</sup>

### **Neoliberalismo como norte institucional**

Voltando a dar um salto no tempo, é curioso e sintomático que o atual presidente da Fundação Bienal de São Paulo, Luis Terepins, faça menção ao ato de *forçar* a presença de um seguimento dos públicos na 31ª edição da mostra - neste caso o *escolar* - avançando sobre e contradizendo a disfarçada dinâmica arregimentadora praticada nos primórdios das exposições públicas de arte. Tudo indica que o seu discurso esteja em plena sintonia com as dinâmicas socioeconômicas do século XXI e final do XX, pautadas pela ideologia neoliberal, conhecida pela assertividade de suas estratégias de produção e fidelização de consumidores, o que apenas reforça o quão visceralmente a instituição cultural está atrelada às instâncias de poder, que cada vez mais tem o mercado como norte.

A propósito da relação fisiológica entre instituição cultural e mercado, Hans Haacke, outro artista comprometido com a *crítica institucional*, nos coloca a par do depoimento do presidente da Cartier, Alain-Dominique Perin, que numa entrevista em meados dos anos 1980 declara: “o mecenato não é apenas um formidável instrumento de comunicação; muito mais do que isto, ele é um instrumento de sedução da opinião”, para depois emendar que o dinheiro gasto pela Cartier com iniciativas artístico-culturais visaria “metas que nada têm a ver com o amor à arte”, deixando clara a vocação distinta e pragmática da estratégia de marketing de sua empresa quando comparada com o que, outrora, havia sido praticado por mecenas devotados aos encantos da arte.<sup>23</sup>

Eficaz “investimento simbólico”, para usar o termo de Pierre Bourdieu quando em diálogo presencial com Haacke, o mecenato da era neoliberal traz consigo ainda outra peculiaridade, conforme nos explica o segundo: “os contribuintes pagam aquilo que as

empresas recuperam através de isenções fiscais pelas suas “doações”, e somos nós quem verdadeiramente subvencionamos a propaganda”.<sup>24</sup>

Mais uma vez o emblema de Terepins, do *publico forçado*, mostra-se afinado com o sistema político-econômico neoliberal. De fato a sua expressão não condiz a um equívoco de discurso. Ao contrário, ele sabe muito bem o que está dizendo, ainda que sua franqueza possa ter causado espanto e constrangimento a certos ouvintes<sup>25</sup>.

Vale lembrar, aqui, a lógica que define a principal lei de incentivo à cultura no Brasil, a Lei Rouanet: um mecanismo institucionalizado, e largamente praticado, de isenção fiscal por meio do “patrocínio” a eventos e iniciativas no âmbito cultural. (As aspas no *patrocínio* servem para indicar que pouco ou há de dinheiro efetivamente privado nessa modalidade de financiamento). Trocando em miúdos, trata-se de uma estratégia de *marketing cultural* pago com dinheiro público, do contribuinte, portanto, na medida em que as empresas gozam de abatimento em seus impostos e, além disso, têm a prerrogativa de escolher qual evento apoiar, optando por aqueles que supram os seus interesses imediatos e que, logo, correspondam a *investimentos simbólicos* certos.

Este foi o mecanismo que garantiu, por exemplo, a maior parte dos recursos financeiros da 31ª edição da Bienal de São Paulo, a mesma a que Terepins se refere no vídeo institucional, cujo orçamento total ficou em R\$ 24 milhões. Na *Carta do Presidente*<sup>26</sup>, publicada no site da 31ª Bienal, Terepins utiliza outra terminologia para se referir ao *público escolar*. Neste documento ele faz menção à “ativação de novos públicos”, um eufemismo que, embora menos agressivo do que a expressão *público forçado*, ainda assim pressupõe os públicos como entidades abstratas e inertes, “ativáveis” pela ação institucional.

Pode-se depreender da leitura da carta qual seria uma das principais contrapartidas oferecidas pela Bienal aos “patrocinadores” da mostra: a frequência exponencial de crianças e jovens em fase escolar, arregimentados, organizados e guiados pela equipe do seu amplo programa educativo. Para tais empresas, esta *máquina arregimentadora de visitantes escolares* geraria significativos benefícios em pelo menos duas frentes: 1º) a associação de suas marcas a um evento cultural que se afirma socialmente comprometido com a educação; e 2º) a exposição de suas marcas aos consumidores de um futuro próximo (e também do presente).

“Patrocinador” *master* da Bienal de São Paulo em suas últimas edições, o Banco Itaú vem adotando os financiamentos culturais e sociais como poderosíssima estratégia de *marketing*<sup>27</sup>. Como nos conta a crítica de arte Clarissa Diniz, “a *marca* do Itaú S.A. consolidou-se em 2011 como a mais valiosa do Brasil, num total de R\$ 24,3 bilhões, enquanto, no ano de 2010, [o banco] investiu de recursos próprios apenas R\$ 59 milhões em cultura, o equivalente a 0,11% de sua receita líquida naquele ano”. No mesmo ano, o banco investiu por meio de mecanismos de isenção fiscal R\$ 10,3 bilhões em projetos sociais, incluindo aí a cultura, num total de 19% de sua receita líquida.<sup>28</sup>

Como nos alerta a educadora e artista Carmen Mörsch, responsável pelo programa educativo da Documenta 12 (2007), o engajamento neoliberal no âmbito da cultura deve ser observado com o máximo de atenção, inclusive por conta de sua habilidade em apropriar-se de dimensões da subjetividade caras aos processos artísticos e pedagógicos, em favor dos ditames do sistema financeiro. Nessa seara ambígua, virtudes como criatividade, flexibilidade, comunicabilidade, resiliência, sociabilidade e espírito de equipe são apropriadas como pré-requisitos de sobrevivência em um ambiente moldado cada vez mais pelos ditames do mercado. Mörsch evoca, neste contexto, a política de governo de Tony Blair - primeiro ministro da Inglaterra entre 1997 e 2007 - que “(re)descobre a educação cultural como um fator de desenvolvimento econômico e de favorecimento da coesão social”.<sup>29</sup>

Não é por acaso, portanto, que desde os anos 1990 os agentes institucionais vêm demonstrando interesse crescente pelos programas educativos, compreendidos como conjuntos de serviços pedagógicos legitimadores da função social dos museus e espaços expositivos. Tais programas cumprem aí um duplo papel, visto que ao transformar os públicos atendidos em unidades mensuráveis respaldam as estratégias de captação de recursos financeiros para as ações institucionais.

Nesta direção, a *máquina arregimentadora de visitantes escolares* personificada pelo programa educativo da Bienal de São Paulo fornece as bases necessárias para a concretização da política da instituição e de sua estratégia de captação de recursos, a ponto de configurar um dos principais aspectos da pauta apresentada pela direção ao time de curadores da 31ª Bienal<sup>30</sup>, conforme nos conta Pablo Lafuente, um de seus integrantes:

Em abril de 2013 recebemos um convite para organizar a 31ª Bienal de São Paulo. Um convite para fazer uma exposição em uma cidade e um país onde não



morávamos, com uma possível audiência de meio milhão de pessoas, quase a metade delas estudantes, visitando em grupo com recursos facilitados por administrações políticas. Era difícil responder a esse convite com um não, mas também era difícil dar um sim que fosse acompanhado de uma compreensão dessa tarefa em toda sua complexidade.<sup>31</sup>

O comentário de Lafuente parece revelar um tipo de inversão da relação habitual (também problemática) entre curadorias e ações educativas, visto que os departamentos educativos estão quase sempre “correndo atrás” para compreender e traduzir aquilo que foi definido previamente pelas curadorias em termos conceituais e expositivos. Já no caso relatado, a curadoria parece ter sido convidada pela instituição a dar conta de conceber uma exposição que fosse compatível com a engrenagem construída previamente pelo programa educativo no que diz respeito ao recebimento de grupos escolares em larga escala. O que não quer dizer que o projeto da 31ª Bienal tenha se limitado a essa engrenagem. Ao contrário, o time de curadores aqui representado pela figura de Lafuente procurou manter desde o início um distanciamento crítico em relação ao modo de operar do programa educativo, inclusive por percebê-lo como agente-cúmplice de uma lógica institucional questionável:

As instituições [brasileiras] de arte operam com uma ênfase na educação que tem criado grandes aparatos educativos e, ao mesmo tempo, um sistema de geração de públicos, o que resulta em um valor simbólico e um valor econômico para a instituição em particular (por exemplo, a Bienal) e para a instituição 'arte' em geral. No limite, pode-se dizer que a atividade educativa das instituições de arte contemporânea constitui um dos principais mecanismos de autorreprodução das próprias instituições.<sup>32</sup>

### **Discursos da mediação cultural**

A mediação cultural tem se posicionado de diferentes maneiras diante das políticas institucionais. Mörsch identifica quatro diferentes tipos de discurso assumidos pela mediação atualmente: *afirmativo*, *reprodutivo*, *desconstrutivo* e *transformativo*. Seu escrutínio mostra-se bastante útil ao revelar possibilidades tanto de reiteração/comunhão quanto de estranhamento/desvio da mediação frente às diretivas e pressões a que é geralmente submetida no âmbito institucional.<sup>33</sup>

Enquanto discurso predominante, o *afirmativo* assume a comunicação das missões institucionais como uma constante de suas ações junto aos públicos, informando-os acerca das coleções, pesquisas, modos de conservação e exibição, sempre no sentido da promoção do patrimônio cultural. Este discurso concebe a arte como um domínio especializado e, por esse motivo, destina suas ações à fatia do público iniciado, formada por pessoas familiarizadas com os saberes e códigos da arte e suas exposições. Compõem o arco de suas ações formatos como: conferências, visitas orientadas conduzidas por especialistas, programas de filmes e publicações (catálogos, livros etc.).

O segundo discurso, também majoritário, é o *reprodutivo*. Entre as diferenças em relação ao *afirmativo*, está o fato de que ele se endereça aos “públicos de amanhã”, aos indivíduos que, por ainda não serem frequentadores das exposições, são a elas introduzidos mediante formas de facilitação do acesso. Grosso modo, ele corresponde à famigerada política de “formação de públicos”, incluindo grupos escolares, famílias, crianças e indivíduos que, por motivos sociais, econômicos ou culturais, estejam distantes do universo dos museus e exposições. Os formatos mais frequentes do discurso *reprodutivo* são: oficinas segmentadas de acordo com características dos públicos, visitas guiadas às exposições, programas destinados a pessoas com necessidades especiais, acrescidos por eventos dirigidos a grandes plateias, como jornadas especiais e Viradas Culturais.

Com incidência bem menor aparece o discurso *desconstrutivo*. Vinculado à *museologia crítica* e seus desenvolvimentos a partir da década de 1960, sua ênfase está no exame crítico - junto com os públicos - das dinâmicas dos museus e suas exposições, bem como dos processos educativos aí praticados, não raro comprometidos com os cânones da arte e as premissas da instituição que a representa. Este discurso parte do princípio de que os museus e espaços de exposição correspondem a mecanismos de distinção/exclusão e de construção de verdades. Além disso, apropria-se do potencial desconstrutivo inerente às estratégias artísticas, muitas vezes tomando-as como molas propulsoras de intervenções e performances em contextos expositivos, desencadeados por mediadores e artistas imbuídos do exercício da *crítica institucional*, envolvendo públicos convidados ou não. Também fazem parte de suas iniciativas projetos com públicos identificados como excluídos ou discriminados pela instituição, e visitas mediadas a exposições tendo por foco a desnaturalização, relativização e crítica dos mecanismos de poder que garantem à



instituição o estatuto de difusora privilegiada das manifestações das culturas tidas como legítimas.

Ainda mais incomum, o discurso *transformativo* da mediação chama para si o desafio de ampliar e redirecionar o escopo de atuação da instituição cultural, buscando apropriar-se dela com vistas a promover mudanças sociais. Interessante notar que esta modalidade de discurso arriscará a inversão da tão propalada capacidade dos museus e suas exposições de *transformar* os públicos em termos de sensibilidade e conhecimento. Em vez disso, a instituição passa, ela própria, a ser alvo de processos de *transformação*, na medida em que é percebida como “organização modificável”, para usar um termo de Mörsch.<sup>34</sup> A lógica de fato se inverte, a ponto da mediação se livrar do compromisso de introduzir determinados segmentos do público ao mundo da arte - com tudo o que este tem de autorreferente - para, ao invés disso, produzir na instituição fissuras através das quais esta possa se abrir ao mundo circundante e a seu ambiente social.

### **Limitações funcionais da mediação institucional**

Como se sabe, o desenvolvimento de programas educativos em mediação depende, em larga medida, da estrutura funcional e organizacional das instituições culturais às quais eles respondem e prestam conta. Logo, premissas ligadas ao organograma, hierarquia, burocracia e compromissos político-institucionais exercem influência direta (e, muitas vezes, pesada) nos planos traçados pelos profissionais envolvidos com os programas educativos.

Há pouco espaço para a criação de programas educativos que consigam contar com níveis efetivos de autonomia face às demandas e premências da instituição, normalmente relacionadas a: 1) atendimento de públicos em larga escala, incluindo o cumprimento de metas; 2) vinculação com as exposições em cartaz, permanecendo sujeitos aos seus períodos de duração; 3) desempenho da posição de “linha de frente” na relação com os públicos, buscando cativar os visitantes para as exposições, visando, com isso, garantir uma boa imagem para a instituição junto à opinião pública e aos parceiros; 4) tornar efetiva a tão anunciada ‘função educativa’ da instituição, por meio de abordagens centradas na ideia de ensino-aprendizagem, na chave não-formal; 5) elaboração de estratégias de inclusão e conexão dos públicos com os conteúdos expositivos e 6) funcionamento enquanto apêndice das curadorias das mostras, atuando como um *serviço de atendimento ao público*.



Em tal dinâmica funcional, que setoriza e atribui ao programa educativo a função de *serviço*, é comum que as ações educativas estejam desarticuladas (e venham a reboque) da curadoria das mostras, desempenhando papel secundário e retardatário. Após uma série de visitas à 29ª edição da Bienal de São Paulo, em 2010, o crítico e curador Simon Sheikh pondera acerca do que ele pôde notar do programa educativo: “A minha impressão é a de que a mediação é um adendo e não parte do *layout* curatorial e arquitetônico, da articulação da exposição”. (Sheikh, 2010) Além desse aspecto, Sheikh surpreende-se com as dimensões quantitativas do programa, destacando o número expressivo de mediadores (na sua maioria, estagiários) e a grande quantidade de professores e estudantes atendidos. Algumas dúvidas são por ele levantadas nesse sentido:

O que significa então o encontro com a arte? O que significa trazer milhares de crianças em idade escolar para uma hora no Ibirapuera? (...) Qual é a responsabilidade social e o papel que pode ter a Bienal, além da representação das obras apresentadas? Por exemplo, o primeiro encontro que alguém tem com esta Bienal (29ª) é através da barreira de segurança e detectores de metais. O que isso significa se pensarmos no potencial de liberdade da arte, na ideia de sua democratização e assim por diante? (...)³⁵

Enfim, essas parecem ser perguntas às quais um programa educativo não poderia se furtar e deixar de buscar respostas críticas, a não ser que ele realmente se limite a desempenhar o papel de um adendo utilitário dentro da estrutura institucional, abrindo mão de pleitear outro tipo de presença e atuação.

### **Mediação como colaboração**

Por outro lado e aludindo aos discursos *desconstrutivo* e *transformativo* identificados por Mörsch, haveria outras formas da mediação se desenvolver, negociando com a instituição cultural em bases que problematizem e desloquem suas premissas dominantes. É neste sentido que a educadora Nora Landkammer defende uma natureza *colaborativa* para a mediação. Ela se refere, sobretudo, à possibilidade de atuações conjugadas e dialógicas entre a instituição cultural e os grupos / organizações / iniciativas do contexto onde ela está inserida, ligados, por exemplo, às práticas ativistas, educacionais, sindicalistas e sociais. Landkammer define a ideia de *colaboração* da seguinte forma:

(Trata-se) de uma relação entre duas ou mais entidades, que define os conteúdos do trabalho conjunto a partir dos interesses dos colaboradores envolvidos, diferentemente do conceito de participação, que supõe um centro, uma estrutura estabelecida, da qual “tomam parte” ou com a qual contribuem os que dela participam. (...) A participação se pensa a partir da instituição, enquanto a colaboração deve ser pensada a partir de pelo menos duas perspectivas.<sup>36</sup>

Já de saída, nota-se um tipo de atuação que se desvincula da pretensa capacidade que teria a instituição cultural de transformar o *outro*, visto que a *colaboração* se pautaria, de acordo com Landkammer, pela aprendizagem mútua (com a instituição também sendo convidada a aprender com outras entidades e com o *outro*) e pela construção distribuída do conhecimento. A mediação, portanto, se desobrigaria da função prioritária de incluir o *outro* no mundo da arte, estimulando, em lugar disso, debates e usos (inclusive do mundo da arte e seus artefatos) vinculados aos interesses das pessoas e entidades / organizações envolvidas nos projetos, sempre por meio da articulação de estruturas existentes, que são ressignificadas a cada nova interação.

Landkammer destaca que, ao serem convidadas a colaborar em determinado projeto, as pessoas não representam as entidades ou organizações às quais já estavam previamente vinculadas, sendo estimuladas a se colocarem como cidadãos comprometidos e interessados no intercâmbio de informações sobre determinados aspectos da vida social. Haveria aqui um ponto de contato com a ideia do *extrainstitucional*, ao se pensar atuações que oscilam entre os estatutos da *pessoa física* e da *pessoa jurídica*.

Landkammer exemplifica esta *lógica colaborativa* da mediação referindo-se a um dos projetos integrantes do programa pedagógico da Documenta 12 dirigido por Carmen Mörsch. Trata-se do *Comitê Assessor*, formado por pessoas e organizações de diversos campos sociais e profissionais, todas elas da cidade de Kassel. A moderação das atividades do comitê coube tanto à Documenta, na figura de Wanda Wiczorek, como ao centro Schlachthof<sup>37</sup>, na figura de Ayse Güleç. A partir dessa rede foram convidadas a colaborar pessoas envolvidas com educação formal e não-formal, agentes sociais, sindicatos, urbanistas, iniciativas políticas e movimentos encabeçados por mulheres. Também se envolveram nas atividades artistas que estariam representados na Documenta e os curadores da mostra, Roger Buergel e Ruth Noack.

O escopo de atuação do comitê, que se formou e passou a atuar um ano e meio antes da inauguração da exposição, correspondeu ao trabalho de relacionar a Documenta

com os interesses e conflitos do contexto local da cidade para, a partir disso, serem realizadas atividades antes e durante o período da mostra. O cruzamento das problemáticas locais com a Documenta se deu pelo viés dos motes indagativos que nortearam a curadoria geral: “A modernidade é nossa antiguidade?”; “O que é a vida nua?”; e “O que fazer?”.

Como exemplo das iniciativas disparadas pelo comitê, sabe-se que Kassel foi uma cidade industrial e que o desmantelamento de seu complexo de indústrias provocou um alto índice de desemprego na região. Como aponta Landkammer, o mote curatorial acerca da modernidade pareceu ter especial relevância neste tocante, configurando aí uma plataforma discursiva onde:

peças sem trabalho remunerado estabeleceram um fórum para discutir a crise no universo do trabalho. A articulação com a exposição permitiu abrir um debate que transcendeu o plano da busca de trabalho individual ou o estado do desemprego, para discutir as estruturas de emprego, desemprego e educação na sociedade, mediado pelos principais entendedores dessa matéria, ou seja, as pessoas que naquele momento se encontravam sem emprego remunerado.<sup>38</sup>

Outra iniciativa do comitê foi uma *Tenda da educação*, uma espécie de estação onde foram debatidas durante o período da mostra questões relativas à exclusão e educação a que os imigrantes vinham sendo submetidos. Em outra ação, que inclusive ocorreu de forma espontânea e fora do plano do comitê, foram mapeados espaços públicos não utilizados na cidade, para na sequência serem sinalizados e terem o seu uso estimulado mediante uma série de atividades. Neste caso, criou-se um interessante embaralhamento entre as atividades que integravam oficialmente a Documenta e aquelas que não, denotando “tipos de redes imprevisíveis e incontroláveis onde se encontra o potencial do modelo de *colaboração*”.<sup>39</sup>

Entretanto, ao mesmo tempo em que tal mobilização coletiva e local se desdobrou em uma série de atividades pautadas pelos interesses dos colaboradores do comitê, ensejando importantes discussões no âmbito da cidade de Kassel, ela também multiplicou a abrangência da Documenta em termos quantitativos, beneficiando a instituição e sua imagem: o número de visitantes locais da Documenta 12 aumentou em 50% em relação às edições anteriores. Apesar disso, os projetos realizados pelo comitê contaram com muito pouco recurso, o que significa que boa parte dos envolvidos foi pouco (ou nada) remunerado. Sobre estes aspectos, Landkammer pondera:

Dessa maneira se faz visível uma das principais tensões na colaboração entre instituições de arte de grande capital simbólico e iniciativas e organizações menos visíveis. Especialmente em tempos de capitalismo cognitivo / sociedade do conhecimento, se faz imprecisa a distinção entre uma colaboração com benefícios mútuos e a exploração dos conhecimentos [e da presença] dos públicos envolvidos.

Apesar dos deslocamentos ensejados pela *lógica colaborativa* no campo da mediação institucional, ainda assim nos deparamos com a instrumentalização rondando os públicos, neste caso, *públicos-colaboradores*. O enfrentamento de tal contradição, segundo Wieczorek, Güleç e Mörsch, pressupõe o compromisso com:

um debate transparente e aberto, antes de mergulhar no projeto, sobre os interesses de todas as pessoas implicadas, sobre os possíveis benefícios e sobre o tipo de trabalho que se inicia. Ao mesmo tempo, é necessário garantir um mecanismo de reflexão para voltar ao tema durante o projeto e poder assegurar que os interesses não apenas se enunciem, mas que se realizem realmente durante o processo. Igual grau de transparência é necessário em relação aos recursos materiais disponíveis para um projeto.<sup>40</sup>

### **Mediação como prática artística / prática artística como mediação**

Outra forma da mediação cultural interagir com as políticas institucionais, buscando ressignificá-las, seria mediante o vislumbre de uma “porta de entrada” pela produção artística em si. Ou seja, a partir de trajetórias de artistas que incorporam, de diferentes maneiras, a mediação como lógica constitutiva e intrínseca aos seus processos.

Nesses casos, a mediação não é tratada como instância pedagógica que se justapõe ou se acopla aos trabalhos artísticos posteriormente à sua formalização e extroversão - como forma de aproximar os públicos de seus conteúdos forjados de antemão - mas, ao contrário, como algo que ocorre por dentro e durante seus desdobramentos no tempo, de modo entranhado, como parte integrante e decisiva dos processos neles implicados. Com isso, apostam na possibilidade de produções discursivas compartilhadas e distribuídas, com o *outro*, buscando criar dispositivos e condições para a formação de esferas públicas temporárias.

Dentre os exemplos dessa prática *artístico-mediativa*, podemos observar uma proposição em curso do artista Jorge Menna Barreto, iniciada em 2008, intitulada *Café Educativo*<sup>41</sup>. Aqui o artista percebe o contexto expositivo como um campo repleto de

vetores e camadas mediativas, um “campo social” na ótica de Simon Sheikh, que abrange desde o edifício e a arquitetura que abriga a exposição, até a curadoria, com suas obras, expografia, estratégias de comunicação visual, textos de parede e todo o pessoal dedicado à recepção dos públicos, incluindo o serviço educativo da instituição. O *Café Educativo* funcionaria, de acordo com a expressão do artista, como um “nó entre” todos esses vetores e camadas e na relação com os públicos visitantes. Esse *nó* seria formado pelo:

ambiente de um Café em um espaço expositivo, [onde o] atendente é também um educador. (...) [Trata-se de] uma ilha de mediação espontânea, onde se encontram jornais, revistas, materiais relacionados à exposição e também outros. (...) [Ele] é reconfigurado a cada vez que é montado, a partir de uma malha de conversas entre a curadoria, o educativo, a arquitetura (expografia), as obras e o artista.<sup>42</sup>

Caberia retomar aqui, a título de cotejo, o comentário de Simon Sheikh acerca do programa educativo da 29ª Bienal de São Paulo, que lhe pareceu “um adendo e não parte do *layout* curatorial e arquitetônico, da articulação da exposição”. (Sheikh, 2010) Na proposição de Menna Barreto, este *layout* não apenas recebe e incorpora o ambiente do Café, como também é por ele afetado, na medida em que o ambiente onde os visitantes se dão um tempo para o “cafezinho”, inserido justamente no meio do espaço expositivo, funciona como “um dispositivo de desaceleração do tempo do público”, ensejando momentos “de insights, elaborações e metabolizações daquilo que foi visto ou experienciado em uma mostra”.<sup>43</sup>

Outro cotejo útil seria em relação à *arregimentação dos públicos*, visto que o *Café Educativo*, em lugar disso, busca propiciar “encontros de grupos que se auto-organizam”, como indica Sheikh. Ainda segundo o crítico, em situações como a do *Café* as pessoas e grupos “não são obrigados a agir como representantes de uma posição fixa, podendo ser autossustentados; (...) o princípio, portanto, é o da autoeducação”. Haveria nisso margem o suficiente para iniciativas relacionadas à produção de enunciados e intercâmbios tanto acerca de aspectos da exposição como sobre temas que a extrapolem. (Sheikh, 2010)

Sobre a ideia de ressignificação das políticas institucionais, vale destacar que o *Café Educativo* foi adquirido pelo MAM-SP, em 2011, para compor o seu acervo. O processo de aquisição efetivou-se após nove meses de conversas do artista com a curadoria, o programa educativo e os profissionais ligados ao acervo da instituição, no sentido de

chegarem a um acordo sobre as condições de incorporação do projeto à coleção, visto que “não existe uma obra material em questão”, conforme esclarece o artista. Temos aqui, portanto, um exemplo de alargamento duplo no escopo institucional: em primeiro lugar, a invenção de uma plataforma alternativa de mediação cultural; e em segundo, a necessidade com a qual a instituição se deparou de rever e reelaborar alguns de seus critérios de aquisição de obras de arte.

### **Dissimulação da *ideologia em idealismo***

Antes de encerrar este artigo, e como forma de reiterar a atenção para o caráter ambíguo dos processos de interação com públicos - em que a instrumentalização do *outro* parece estar sempre rondando as ações -, seria útil contarmos com um crivo de verificação constante da dimensão ideológica presente nas noções de mediação cultural. Práticas vinculadas tanto à *mediação institucional* e à *mediação extrainstitucional* como à *mediação como colaboração* e também à *mediação como prática artística* poderiam, portanto, ser analisadas mediante o uso desse crivo.

Sua lógica e seu funcionamento serão emprestados de uma análise crítica realizada por Clarissa Diniz acerca das ações artísticas do Grupo GIA44, que tem na interação com públicos no espaço urbano um de seus principais eixos de atuação. As ponderações de Diniz repercutem as preocupações de Mörsch no tocante a ideologia neoliberal e sua capacidade de apropriar-se de aspectos da subjetividade muitas vezes decisivos aos processos artísticos e mediativos, tais como: criatividade, flexibilidade, comunicabilidade, resiliência, sociabilidade e espírito de grupo.

Nota-se pelo menos quatro paralelos entre as intervenções do GIA e as iniciativas da mediação cultural - não obstante a ampla diversidade que caracteriza esta última. O primeiro deles, mais evidente, seria o fato de ambas buscarem fomentar situações coletivas em que as pessoas interajam, refletindo um “desejo de convivência e de promoção de momentos de sociabilidade”, nas palavras de Diniz. O segundo paralelo diz respeito a uma espécie de proatividade no sentido de proporcionar ao *outro* situações “positivas e criativas”. Já o terceiro, refere-se à crença no poder que a arte teria de transformar o indivíduo, muitas vezes movida pela fantasia de que “a transformação ampliada do social decorrerá da mudança individual, da conscientização de cada cidadão”. Enquanto o quarto paralelo estaria ligado a uma combinação entre abnegação, boa vontade e inclinação voluntária, ambas associadas à precariedade das condições materiais

e profissionais que comumente caracterizam tanto a atuação dos coletivos artísticos quanto dos mediadores culturais.<sup>45</sup>

Um exemplo de ação do GIA em que tais valores comparecem é a intervenção *Pic-nic* (2005), na qual o grupo sugere que se:

“arranje uma toalha de mesa quadriculada, monte uma cesta de pic-nic com produtos que você conseguir encontrar. Em uma praça do centro de sua cidade, estique a toalha, coloque a cesta no centro e observe as reações” (Texto extraído do portfólio do grupo acessível em seu blog).

Diniz chama atenção para o fato de que essa e outras intervenções do GIA operam mediante a “negação das [suas] implicações macropolíticas e sociais”, cultivando, diferente disso, um modelo micropolítico de infiltração no cotidiano da cidade, desobrigado de um debate efetivamente sistêmico e capaz de confrontar os instituidores - governos e corporações - e suas engrenagens, inclusive no que se refere às incumbências que estes transferem ao terceiro setor da sociedade (incluindo aí artistas e mediadores): a transformação moral dos diferentes estratos e sujeitos sociais, tendo a cultura e a arte como instrumentos da tarefa de “mudar o indivíduo para depois mudar a sociedade”, com tudo o que essa fórmula tem de falaciosa.

A essa delegação à arte (e à mediação) de comprometer-se com uma atuação transformadora do indivíduo, corresponde diretamente o escapismo dos agentes econômicos e políticos de suas urgentes responsabilidades. Ao transferir compromissos de natureza socioeconômica e sociopolítica para as esferas individual, subjetiva e moral, tais instituidores não só instrumentalizam o que poderia vir a ser a potência das proposições artísticas e mediativas, como também desviam habilmente o foco daquilo que são as suas irresponsabilidades.

Logo, o engodo estaria justamente em imbuir-se da tarefa de buscar transformar o *outro* por meio dos dispositivos da arte, sendo que a transformação da realidade social passa, antes de tudo e necessariamente, por intervenções estruturais de ordem econômica, política e social, e que impactariam justamente nos privilégios desses mesmos instituidores, em frentes como: radicalização da democracia, redistribuição da renda, revolução na educação, taxaço das grandes riquezas, desprivatização dos espaços públicos, demarcação das terras indígenas, reforma agrária, direito a moradia, democracia



cultural e descarbonização do planeta, para ficarmos em apenas alguns exemplos. Essa dinâmica enganosa deve ser permanentemente problematizada, com o propósito de:

suscitar um olhar para o que há de ideológico nesses trabalhos [do GIA] [e também nas iniciativas da mediação cultural]. E para o que há de ideológico, genericamente, no conjunto de experimentos relacionais que, assumindo uma postura moral e proativa diante da realidade, às vezes terminam por, contraditoriamente, dissimular *ideologia* em *idealismo*.<sup>46</sup>

Teríamos aqui, portanto, um crivo a subsidiar as reflexões nos campos da arte e da mediação, no sentido de nos manter à espreita dos processos neoliberais de captura e instrumentalização de nossas ações como artistas e mediadores, tornando claro que as boas intenções e os idealismos nunca bastam por si só. Aliás, voluntariar-se a “construir um mundo melhor” pode facilmente servir apenas para mantê-lo do jeito que ele está. Como propõe Diniz, caberia à arte (eu diria também à mediação) traçar essa mesma expectativa que lhe é impingida pelas esferas de poder, recusando-se assim a “reificar a ideologia dominante do tipo ‘Faça Parte’ ou ‘Criança Esperança’, [para em lugar disso] traçar horizontes para uma subjetividade eminentemente libertária”.

## Referências Bibliográficas

- BENNETT, T., “The exhibitionary complex”. In: BENNETT, T., **The birth of the museum: history, theory, politics**. London/New York: Routledge, 2007, pp 59-88
- CERTEAU, M. de, **A invenção do cotidiano - 1. Artes do fazer**. Petrópolis: Vozes, 1994.
- DINIZ, C., “**Partilha da crise: ideologias e idealismos**”. Revista Tatuí, nº. 12, 2011, pp 33-44.
- DUNCAN, C., “The art museum as ritual”. In: DUNCAN, C., **Civilizing rituals - Inside public art museums**. London/New York: Routledge, 1995, pp 07-20.
- FRASER, A., **Museum Highlights: The Writings of Andrea Fraser**. Cambridge: MIT Press, 2005.
- HAACKE, H.; BOURDIEU, P., **Livre-troca: diálogos entre ciência e arte**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.
- HONORATO, C., **Mediação extrainstitucional**. Disponível em:  
<<http://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/14971/10730>> Acesso em: 16.05.2015



HUYSSSEN, A., “**Escapando da amnésia** - o museu como cultura de massa”. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, nº 23, 1994, pp 35-57.

MENNA BARRETO, J., “Anotações sobre uma certa inclinação supostamente educativa em de uma trajetória supostamente artística”. In: KUNSCH, Graziela e KELIAN, Lilian (eds.). Revista Urbânia (Educação), nº 5. São Paulo: Editora Pressa, 2015, pp 214-223. Disponível em: <[http://www.naocaber.org/wp-content/uploads/2015/01/urbania5\\_web\\_pags-juntas.pdf](http://www.naocaber.org/wp-content/uploads/2015/01/urbania5_web_pags-juntas.pdf)> Acesso em 20.09.2015

HOOPER-GREENHILL, E., “What is a museum?” In: HOOPER-GREENHILL, E., **Museums and the shaping of knowledge**. London/New York: Routledge, 1992, pp 01-22.

LAFUENTE, P., “Arte, educação, classe”. In: KUNSCH, Graziela e KELIAN, Lilian (eds.). Revista Urbânia (Educação), nº 5. São Paulo: Editora Pressa, 2015, pp 274-275. Disponível em: <[http://www.naocaber.org/wp-content/uploads/2015/01/urbania5\\_web\\_pags-juntas.pdf](http://www.naocaber.org/wp-content/uploads/2015/01/urbania5_web_pags-juntas.pdf)> Acesso em 20.09.2015

LANDKAMMER, N., “**Educación en museus y centros de arte como práctica colaborativa**”. In: **Diálogos sobre educación museísta**, 2012. Santiago do Chile: 2012.

MORAES, D. de., “**Episódios contrapúblicos**”. In: KUNSCH, Graziela e KELIAN, Lilian (eds.) Revista Urbânia (Educação), nº 5. São Paulo: Editora Pressa, 2015, pp 245-247. Disponível em: <[http://www.naocaber.org/wp-content/uploads/2015/01/urbania5\\_web\\_pags-juntas.pdf](http://www.naocaber.org/wp-content/uploads/2015/01/urbania5_web_pags-juntas.pdf)> Acesso em 20.09.2015

MÖRSCH, C., “**At a Crossroads of Four Discourses: documenta 12 Gallery Education in between Affirmation, Reproduction, Deconstruction, and Transformation**”. Documenta 12 education II. Between Critical Practice and Visitor Services Results of a Research Project, 2009, pp 09-31.

PREZIOSI, D., “Collecting / Museums”. In: PREZIOSI, D., **Critical terms for art history**. Chicago: University of Chicago Press, 1996, pp 407-418.

SHEIKH, S., **Política da estética** (entrevista a Ana Letícia Fialho e Graziela Kunsch). Disponível em: Disponível em: <[www.revistatropico.com.br/tropico/html/print/3217.htm](http://www.revistatropico.com.br/tropico/html/print/3217.htm)> Acesso em: 16.05.2015

SHOHAT, E.; STAM, R., “Do eurocentrismo ao policentrismo”. In: SHOHAT, E.; STAM, R., **Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação**. São Paulo: CosacNaif, 2006, pp 37-88.

WARNER, M., **Públicos y contrapúblicos**. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona y Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 2008

---

1 As referências cujas fontes estão em língua estrangeira têm tradução minha. (Hooper-Greenhill, 1992, p.01)

2 Grifo do autor . Disponível em: <<http://arte1.band.uol.com.br/bienal-2014/>>

3 Certeau, 1994

4 Warner, 2008, p. 79

5 Idem, Ibdem, p. 78

6 Hooper-Greenhill, 1992, p. 02

7 Huyssen, 1994, p. 38

8 Idem, Ibdem, p.37

9 Hooper-Greenhill, 1992, p. 03

10 Idem, Ibdem, p. 07

11 Shohat e Stam, 2006, p. 44

12 Moraes, 2014, p.245

13 Fraser, 2005, p. 95-114

14 Preziosi, 1996, p.407

15 Idem, Ibdem, p. 410-416

16 Idem.

17 Duncan, 1995, p. 08

18 Idem, Ibdem, p.08

19 Bennett, 2007, p. 67

20 Idem, Ibdem, p.68

21 Idem, Ibdem, 2007, p. 69

22 Idem, Ibdem, p.87

23 Haacke; Bourdieu, 1995, p. 28

24 Idem; Ibdem, 1995, p. 28

25 Por ocasião da veiculação da entrevista, soube-se que a coordenação do programa educativo da Bienal prontamente procurou Terepins para alertá-lo do tom “inadequado” da expressão público forçado, por ele usada para designar o público escolar.

26 Disponível em: <<http://www.31bienal.org.br/pt/about/749>>

27 Desde a 29ª edição da Bienal, em 2010, que o banco Itaú figura como “patrocinador” master da mostra, sendo que na 31ª edição, em 2014, o banco aparece na régua de logos com o estatuto de “correalizador” do evento.

28 Diniz, 2011, p. 38

29 Mörsch, 2009, p.16

30 O time de curadores da 31ª Bienal era formado por: Charles Esche, Galit Eilat, Nuria Enguita Mayo, Pablo Lafuente, Oren Sagiv, Luiza Proença e Benjamin Seroussi.

31 Lafuente, 2014: 274

32 Idem, Ibdem, p. 275

33 Mörsch, 2009, p. 09-12

34 Idem, Ibdem, p. 09-12

35 Sheikh, 2010

36 Landkammer, 2012, p.03

37 Organização sediada em Kassel, possui larga trajetória nas áreas educacional, social e cultural.

38 Landkammer, 2012, p. 05

39 Idem, Ibidem, p. 07

40 Idem, Ibidem, p. 08

41 O Café Educativo foi montado, até o presente momento, nos seguintes contextos: Arte e Esfera Pública, no Centro Cultural São Paulo (2008); 32ª Panorama da Arte Brasileira, no MAM-SP (2011); Arte e Gastronomia, no MAM-SP (2012); Campo Neutral, no Museu da Gravura da Cidade de Curitiba (2014); Vestígios, no MAM-SP (2014); e School of Missing Studies, "Turning a blind eye", na 31ª Bienal de São Paulo (2014).

42 Menna Barreto, 2014: 218

43 Idem, Ibidem, p. 219

44 Grupo de Interferência Ambiental, o GIA é um coletivo artístico que, segundo seus integrantes, foge a qualquer tentativa de definição. Sediado em Salvador (BA), é formado por artistas visuais, designers, arte-educadores e músicos, e tem como principal interesse as práticas relacionadas à arte e ao espaço público. Mais informações podem ser encontradas no blog <<http://giabahia.blogspot.com.br/p/o-que-e-o-gia.html>>

45 Diniz, 2011: 34-39

46 Idem, Ibidem, p.41