

ATENÇÃO:

**PERCEPÇÃO
REQUER
ENVOLVIMENTO**

Arte e mediação: percepção requer envolvimento*

Vera Rodrigues de Mendonça

Propõe uma breve história da mediação, observando que a relação do espectador com a obra de arte envolve mecanismos que foram determinados pela lógica orientadora da exposição dos objetos (que se vem diversificando ao longo do tempo). Tais mecanismos, hoje inseridos nos projetos curatoriais, reverberam na história de cada observador, gerando inúmeros significados nem sempre previstos pelas instituições e pelos artistas.

Arte contemporânea, mediação, percepção.

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.¹

* Artigo recebido em agosto de 2010 e aceito para publicação em setembro de 2010.

1 Cocchiarale, 2007, p. 15.

Arte e percepção

A história dos museus remontaria ao tesouro ateniense de Delfos, às antiguidades gregas e ao Museu Alexandrino, segundo Bazin.² 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, a segunda, 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. No século XVIII foram criadas as instituições museológicas que, depois de certo tempo, passaram a ser abertas para visita pública em determinado horário na semana. A partir dos séculos XIX e XX, os museus se abriram definitivamente ao público.

2 Bazin, 1967.

Museu vem da palavra grega *museion*, que era o nome do templo de Atenas dedicado às musas. No século III a.C., o vocábulo 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 em que se guardavam as pinturas de artistas era denominado pinacoteca.

Antoni Muntadas. *Atenção*, 2002, serigrafia (5/22), 66,5 x 102cm Acervo da Fundação Vera Chaves Barcellos. Fonte: Material Pedagógico 2008 para o professor. Fundação Bienal do Mercosul.

A ideia de colecionismo teria sido desenvolvida pelos romanos que, para ampliar seu império, travavam batalhas e saqueavam as cidades derrotadas. 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 constituírem suas próprias coleções de arte. Em festas e banquetes, esses reis costumavam mostrar os objetos de suas coleções a seus convidados. As coleções reais se ampliavam em função das pilhagens nos povoados derrotados nas batalhas expansionistas do império.

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

Foi em Viena, no entanto, que surgiu um local específico para guarda das obras de arte na concepção atual de museu. O Museu de Viena foi fundado pelo arquiduque Leopoldo Guilherme e para lá 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 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; em 1868 suas coleções deixaram de ser propriedades reais para se tornar nacionais.

Aos museus de Viena e do Prado, seguiram-se outros, 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 de Leningrado, em 1852.

Apesar de alguns pesquisadores que analisam a história dos museus afirmarem que o museu moderno teria começado nos “gabinetes de curiosidades”, Douglas Crimp³ combate essa ideia, argumentando que há 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 se terem espalhado pelos museus etnográficos, pelos de história natural, artes decorativas, armas e armaduras ou, em alguns casos, de arte.

³ Crimp, 2005.

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 hor-

rorizar. 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.⁴

A partir do início do século XIX, 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 – sobretudo os museus, que deram continuidade a suas atividades nos esquemas originais, afirmando a hegemonia europeia nos países agora independentes politicamente.

Os museus se consolidaram como instituições de coleções, conservação, apresentação e educação no sentido mais didático da palavra, mantendo-se o público inerte na relação com as obras.

As exposições de arte cumprem, desde o primeiro Salão de Paris, em 1737, o papel de aproximar as produções artísticas e o público, independentemente da qualidade desse público. Antes disso, porém, os proprietários de acervos já desejavam mostrar suas coleções, gerando alguns tipos de mostras que limitavam o privado e o público. Por questões impregnadas de demonstrações de poder social, econômico ou cultural, a exposição deste tipo de bem – obras de arte – denotava caráter elitista que ressoa até os dias de hoje.

A elitização de ideias é prática presente em qualquer sociedade, haja vista que um grupo – pequeno –, ocupando a parte superior da pirâmide social, detém o conhecimento e a força que alinham e conduzem as diretrizes da comunidade. Com as artes não é diferente. Ainda no tempo em que arte e artesanato eram prática única do fazer manual, o mestre transmitia conhecimentos a seus aprendizes, e seu valor era atrelado a sua condição técnica e política na sociedade em que estava inserido. Não é assim ainda hoje? 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 no Centro das cidades como importantes marcos de desenvolvimento cultural, no século XX, sobretudo a partir da Segunda Guerra Mundial, esse conceito se alterou sob a alegação da preservação das obras. Os museus se encaminham para a periferia das cidades, visando à proteção de seus acervos da contaminação

atmosférica e do ruído. Eles se convertem em centros culturais, criando espaços de convivência para seus visitantes descansarem e conversarem, além de atividades educacionais que priorizam 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.

Mediação e envolvimento

O teor educacional começou a ser repensado entre as décadas de 1980 e 1990, apesar de encontrarmos algumas tentativas sem muito sucesso em décadas anteriores. A partir desse período, parece que as palavras de Paulo Freire⁵ 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 os museus notavam que se deveriam adaptar às produções que estavam sendo realizadas, bem como às novas relações que se estabeleciam com seu público.⁶

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

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, converte-se em linguagem dos objetos, do concreto.⁷

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

Para que uma coleção venha a público, algumas atividades devem ser pensadas. A exposição pode ser vista como 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 exibição das peças, desde sua seleção, montagem, iluminação até a divulgação da mostra. O chamamento do público induz a um ato de mediação que não é puro, mas carregado de intenções dos organizadores da exposição. Eles fazem propostas de temas, organizações espaciais que levam a mecanismos que ativem a relação dos objetos expostos com o público que os irá visitar.

5 Freire, 2001, p. 259-268.

6 As transformações ocorridas nos processos artísticos 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, cria um campo relacional em que ela é o núcleo da ação.

7 Varine-Bohan, Hugues. Apud Salvat, 1973, p. 19. Entrevista. 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.

O modo de exposição das peças foi uma preocupação desde as primeiras mostras que, além de permanecer até os dias de hoje, desenvolveu metodologias e disciplinas que investigam os vários aspectos da questão.

Desde o século XVI e até meados do XIX, a ordenação das peças era praticamente nenhuma. Juntavam-se pinturas e gravuras em uma mesma parede, cobrindo-a totalmente, e ainda misturavam-se outros tipos de objetos sem a preocupação de classe, período ou estilo. Em 1793, com a nacionalização e exposição das coleções reais 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 manter a mistura dos objetos. Em 1810, as pinturas 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 um processo de exposição de suas obras organizado por épocas, estilos, linguagens e, até mesmo, artistas.

O apuro com as montagens foi-se aperfeiçoando a ponto de aparecerem, então, os museus com características específicas para atender a 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 for de pequena dimensão, usar recursos que chamem a atenção do espectador para ela, como iluminação, por exemplo.

Mesmo com a preocupação de criar modelos expositivos mais receptivos, ocorre um declínio de público nos museus de um modo geral. Claro que muitos foram os fatores e as circunstâncias que estiveram presentes nesse processo de esvaziamento. Segundo Mota,⁸

⁸ Mota, 2007, p. 15.

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.

A instituição museológica entrou em crise física e ideológica, principalmente, a partir dos anos 60 e foi nessa época que os museus e as instituições afins se envolveram na difusão da arte para as periferias, na tentativa de ampliar seu público e o “entendimento” das produções que estavam acontecendo. Seriam os movimentos democratizadores aos quais Canclini⁹ 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?”

9 Canclini, 2008, p. 135.

Essas questões, segundo o autor, seriam uma simples avaliação das conquistas que tais movimentos democratizadores poderiam ter alcançado. Em sua opinião, as linhas das respostas a essas questões se estabeleceram “com mais propostas políticas e ensaios voluntaristas [do] que com elaborações teóricas e estéticas”. Uma das respostas foi a contextualização pedagógica que entendia ser necessário dar conhecimento ao público das referências contextuais das obras expostas, bem como os espaços expositivos conterem 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 muito 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.¹⁰

10 Idem, *ibidem*, p. 136.

Essa ação teria sofrido “dois tipos de críticas, uma que podemos chamar de ‘cultura’ e outra de democrática”. A crítica culta ponderava que as ações didáticas poderiam reduzir a obra ao contexto, levando-a a perder sua relação empática com o espectador. A crítica democrática propôs “arrancar as obras dos museus e galerias para levá-las a espaços dessacralizados: praças, fábricas, sindicatos”.¹¹ Entretanto, alguns artistas e sociólogos rebateram essa ideia porque determinadas obras seriam executadas para lugares específicos e, fora desses lugares, sofreriam interferências de um público que estaria ali por outros motivos e não pelas 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.”¹²

11 Idem, *ibidem*, p. 137, grifo do autor.

12 Idem, *ibidem*, p. 138.

Outra linha de respostas pensou na promoção de “oficinas de criatividade popular”,¹³ Além do conhecimento sobre a obra de arte, seria dado também o conhecimento sobre a produção artística.

13 Idem, *ibidem*, grifo do autor.

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.¹⁴

14 Idem, *ibidem*, p. 138-139.

15 Idem, *ibidem*, p. 139.

Canclini,¹⁵ no entanto, 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, eles teriam a simpatia do público e saberiam como conduzir a aprendizagem. Esse questionamento parte da observação do autor de que, após os anos 60 e 70, período em que houve a proliferação dos movimentos democratizadores, essas experiências teriam "(...) empobrecido em número e qualidade, sem produzir em nenhum país a dissolução do campo artístico em uma criatividade generalizada".

16 Crimp, *op. cit.*

17 Canclini, *op.cit.*

Crimp¹⁶ 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.¹⁷ Sobre a obra minimalista, Crimp argumenta que seu significado estaria relacionado ao local de exposição – “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 também aconteciam e possuíam o mesmo perfil: o embate com o público.

William Rubin, curador norte-americano que foi diretor do Museum of Modern Art – MoMA, responsável por suas seções de pinturas e esculturas, foi acusado por alguns críticos de ter imprimido à instituição forte teor modernista durante sua atuação, nos anos 70 e 80. Em 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, 15 ou 30 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 100 anos – não importa o nome que deem 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 (...) 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.¹⁸

18 Rubin, William apud Crimp, op. cit., p. 80.

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

Não há dúvidas de que os espaços ditos tradicionais para as exposições de arte teriam de se movimentar na mesma direção das produções que aconteciam a partir de meados do século XX. Na impossibilidade de certas adaptações, as galerias privadas começaram a suprir essa demanda, mas enfatizando 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.

Ainda sobre o aumento do distanciamento entre o público e os museus, Crimp¹⁹ 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, retirados de seus contextos, fossem recondicionados de tal forma, que dialogassem com a percepção política do momento. Não haveria estagnação histórica para os objetos, que permitiriam o envolvimento histórico com eles a partir dos diálogos e das relações com o momento presente de sua nova condição de coleção. O contrário se daria nos museus, com os objetos sendo arrancados de seus contextos e acondicionados em outros que os tornariam independentes tanto de sua história como de seu presente. O museu construiria uma história cultural para aquele objeto.

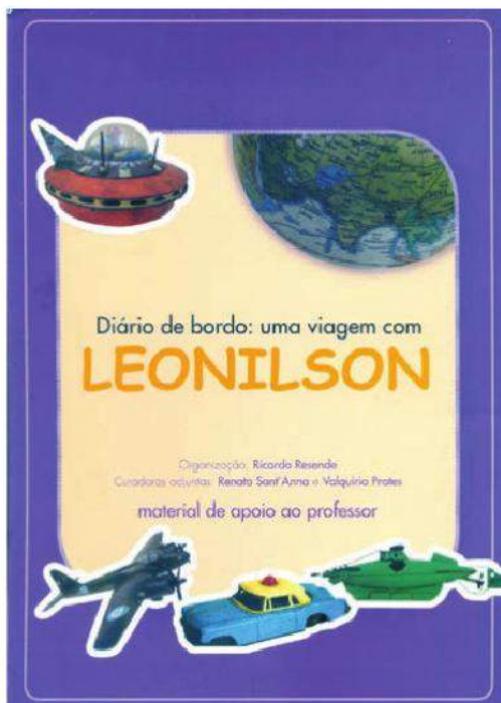
19 Crimp, op. cit.

O historicismo apresenta uma imagem eterna do passado, o materialismo histórico um envolvimento particular e único com ele... A tarefa do materialismo histórico é pôr 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.²⁰

20 Benjamin, apud Crimp, op. cit., p. 181-182.

Essa situação, no entanto, parece estar mudando diante das várias tentativas de aproximação com o público que as instituições museológicas implementam com suas ações educativas. A organização das mostras, por meio de projetos curatoriais ou não, implica o uso de várias ferramentas responsáveis pela mediação de público e obras.

Material pedagógico referente à exposição *Diário de bordo: uma viagem com Leonilson*, realizada no Espaço Cultural Unifor, da Universidade de Fortaleza, de 11 de fevereiro a 15 de março de 2009



Arte e envolvimento

Em 1981, Richard Serra produziu uma escultura sob encomenda do Programa Arte na Arquitetura da Administração Geral de Serviços da cidade de Nova York. *Arco Inclinado*, feito em metal, com 3,6m de altura e que alterava sua visibilidade de acordo com o tempo climático, foi instalado em caráter permanente na praça do Edifício Federal Jacob K. Javits, na zona sul de Manhattan. A instalação da obra, entretanto, não foi bem vista por todos e causou grande polêmica acerca do 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”.²¹

21 Crimp, op. cit., p. 135.

Diante do fato, percebe-se que a conexão da obra com o local não se assumia como condição de existência da obra, tida como autônoma e imunizada contra qualquer valor que pudesse interferir em sua condição de obra de arte. Tanto fazia se o *Arco inclinado* de Serra estivesse no meio da praça ou na zona rural, porque continuaria sendo o *Arco inclinado*.

22 Idem, ibidem.

Vê-se, a partir da discussão de Crimp²² sobre o minimalismo, quando o autor se refere à “especificidade de espaço”, que a situação do espectador tinha sido alterada consideravel-

mente frente a essas novas experimentações artísticas. Sua percepção não estava ligada apenas ao objeto, como pretendiam as exposições modernistas. A limpeza dos cubos brancos, lembrando-nos de O'Doherty,²³ não faz mais sentido porque a percepção de arte agora convoca, em um receptor ativo, outros sentidos e outras sensações para acontecer, além de considerar fatores externos ao objeto de arte.

23 O'Doherty, 2002.

A alteração do espaço em que a obra foi instalada ou do qual 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 em que 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 trabalhara.

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.²⁴

24 Crimp, op. cit., p. 143.

Há muitas coisas envolvidas nas relações entre público e obra de arte, além do conhecimento de técnicas ou de produção. Trata-se de assunto cujo debate é contínuo e sem respostas objetivas ou ações definitivas, o que se evidenciou nas atividades citadas por Canclini²⁵ referentes aos movimentos democratizadores e em suas perguntas sobre a recepção das obras de arte.

25 Canclini, op. cit.

Mediação e percepção

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 compõe suas estatísticas de visitação. 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 também quanto a sua condição de agente cultural. Dessa forma, são criados espaços para oficinas, seminários, projeções de filmes e vídeos, bibliotecas

multimídias, elaboração de material didático e preparação de mediadores mais alinhados com as questões contemporâneas. A crise que chegou aos museus os despertou 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 presentes nessas relações.

As pesquisas realizadas sobre a função e o papel dos museus e das instituições afins recaem quase sempre nos vários aspectos de dimensão pedagógica, ou seja, na formação de público ou de profissionais relacionados aos setores da produção artística. Todavia, a preocupação com a formação não é tão recente assim. O Museu do Louvre, em Paris, foi pioneiro na criação, em 1880, de serviço permanente de educação. Entre 1914 e 1918, o Museu Vitória e Alberto, de Londres, desenvolveu material didático sobre suas obras para ser distribuído aos estudantes que o visitavam. Os Estados Unidos fizeram grande investida educacional em seus museus a partir de 1920 e, em 1960, eles já possuíam 35 museus com atividades permanentes de atendimento 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,²⁶ foi a partir da década de 1990 que a mediação começou a ter sua devida importância, junto com a função do arte-educador.

26 Na década de 1950, os recém-criados Museu de Arte Moderna – MAM e Museu de Arte de São Paulo – Masp, como também as primeiras bienais, já possuíam a figura de monitor ou guia para as visitas.

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 aporte para a segurança de um passado nem tão distante assim, mas já exposto pela velocidade com a qual o presente se esvai. A existência desses locais, contudo, 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 de arte e público, são pensadas várias estratégias para a formação desse público, além de sua convocação pelos vários meios utilizados na organização das mostras e em sua divulgação. São requisitados profissionais para atuar 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 tem-se ampliado com a perspectiva de uma sociedade cada vez mais inclinada ao consumo mediado pela tecnologia que impõe velocidades excessivas às comunicações e às informações.

Arte e mediação

Segundo Canclini,²⁷ os meios de comunicação e as tecnologias informáticas facilitaram o acesso aos conhecimentos científicos em escala transnacional. O Estado teria perdido sua competência em gerir saberes que comporiam “formas de representação e imaginários

27 Canclini, 2007, p. 228-229.

sociais". Na tendência geral, sugere o autor, as empresas transnacionais pareceriam ser as promotoras da gestão cultural, o que as tornaria responsáveis pela 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. Crimp²⁸ fala da situação dos museus de uma maneira muito parecida com o método tendencioso do mercado:

28 Crimp, op. cit., p. 147.

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.

Martín-Barbero,²⁹ citando Nestor Canclini, expõe 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 em que se instauraria uma "produção de sentidos". Nesse espaço transformado em campo de batalha, os objetos – obras de arte – não seriam importantes apenas por seu significado, mas pelas apropriações que os impregnariam de sentidos pelas "diversas competências culturais". Tal batalha minimizaria, então, o fator de homogeneização que as empresas transnacionais tenderiam a imprimir no mercado cultural.

29 Martín-Barbero, 2008, p.292.

O *marketing* cultural, continua o autor, propiciaria a espetacularização das exposições que enchem as galerias. 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 de artistas famosos, principalmente – trabalhariam em uma rede de significados que criaria e desenvolveria a necessidade de todos irem às exposições.

A arte também possui sua rede simbólica criada por sua relação com o espectador. Os signos ganham seus significados com base 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 ponto negativo. Ela pode ser tratada como mais uma tentativa de ampliar 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.

30 *Idem, ibidem.*

Ao falar sobre o *marketing* cultural, Martín-Barbero³⁰ o faz em 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 absorver novos códigos e alinhar os existentes. Talvez, por esse caminho – o *marketing* cultural como meio também de disponibilizar códigos para novos significados – possam ser reveladas interessantes possibilidades de novos públicos para as obras de arte, mesmo que elas estejam fora do que alguns chamam de compreensão.

Mediação: percepção e envolvimento

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. 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 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.

A elaboração dos projetos pedagógicos envolve profissionais de várias áreas do conhecimento que buscam estratégias para a aproximação efetiva de obra de arte e público. São pensadas inúmeras atividades e conceituações que despertem o caráter educacional da

Ações Voltadas ao Público:

ACÇÃO EDUCATIVA - Para projetos em articulação com o Núcleo Educativo do Museu Victor Meireles, "Obras em a Mesa" (Renda vai ao Museu) e "Victor Meireles no Jogo", além de outros projetos. O Museu Victor Meireles realiza ações educativas para promover o diálogo pelo processo de aprendizagem por diferentes tipos de visita, selecionando aquelas que melhor se adaptam à sua prática educativa. São duas visitas personalizadas, cada uma com objectivos práticos em toda a história. O professor pode também agendar seminários e projetos educativos e serem desenvolvidos no espaço sobre as obras de Victor Meireles ou sobre as exposições temporárias realizadas no Museu.

Agendamento e valores de acordo com tabela, das 9h às 12h e das 14h às 18h. Fone: (48) 3222-6882, ou administração do Museu no E-mail: educacao@museuvictormeireles.org.br



AGENDA CULTURAL - Museus como programação cultural, sistemática, criteriosa e mensal, através de visitas, palestras, encontros, intervenções, ações educativas e eventos artísticos e culturais para a difusão e formação do público na área de arte e património cultural. E-mail: agenda@museuvictormeireles.org.br

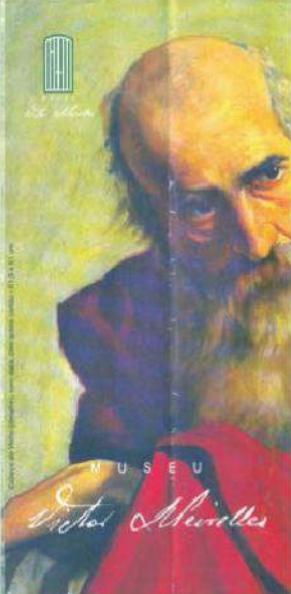
BIBLIOTECA-VIDEOTECA - A Biblioteca Académica, Museu de Arte, com foco de implementação, é voltada para os áreas de Artes Visuais, História e Filosofia da Arte, Preservação e Conservação de Bens Culturais, Educação Patrimonial e Espaço de Arte, Música, Museologia e Património. Oferece, ainda, um setor de vídeos, que conta com vídeos, cd-roms e dvd's sobre arte, música e conservação patrimonial.

Para consultas ao local é necessário agendamento prévio.

Exposições

"Victor Meireles - Contemporâneo" - exposição de longa duração nas dependências do museu, inaugurada em 2005, com obras de acervo do Museu que proporcionam um panorama da produção artística de Victor Meireles. São seis apresentações de obras individuais temporárias: "Diálogos com a História", que promove o diálogo entre pedagogos de Florianópolis de diferentes períodos com a pintura "Vista do Bosque", de Victor Meireles, e "Cibara em Perspectiva", que prevê a seleção de obras de acervo para ser analisada por um intelectual convidado que escreva um texto abordando seus aspectos iconográficos iconoclastas.

Exposições temporárias - Assumem no andar térreo do museu, visando à divulgação das artes visuais e à apresentação de períodos e movimentos de referência histórica e artística nos contextos nacional e internacional.



Localização



Museu Victor Meireles
Rua Victor Meireles, 59 - Centro
88010-440 - Florianópolis / SC
Fone / Fax: (48) 3222-6882
museu.victor.meireles@funarte.gov.br
www.museuvictormeireles.org.br

Material de divulgação das atividades do Museu Victor Meireles, em Florianópolis, Santa Catarina.

exposição e que atendam à maior diversidade possível de público, sempre buscando ativar os mecanismos já existentes em todo o processo criativo tanto da obra como do projeto curatorial da mostra.

O papel do curador fortalece o processo de chamamento e formação de público. Suas ações abrem possibilidades de aparecimento das circunstâncias mediadoras que envolvem a exposição. É interessante notar que a presença de um curador pedagógico já pode ser vista em algumas organizações ou comissões 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.

Vera Rodrigues de Mendonça (Funarte, Rio de Janeiro, Brasil) é graduada em Educação Artística pela Uerj; especialista em Gestão de Políticas Públicas pela UnB e mestre pelo Programa de Pós-Graduação do Instituto de Artes da Uerj. É administradora cultural do Centro de Artes Visuais da Fundação Nacional de Artes – Funarte, atuando como responsável pelas ações pedagógicas do Centro; tutora presencial do curso a distância de Pedagogia da Uerj, na disciplina Seminário 2: O ensino de arte contemporânea na sala de aula, e faz consultoria para a Fundação Getúlio Vargas, na área de artes visuais. / verarodrigues@yahoo.com.br

Referências bibliográficas

- BAZIN, Germain. *Le temps des musées*. Paris: Desoer, 1967.
- BÜRGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. São Paulo: Cosac & Naify, 2008.
- CANCLINI, Nestor García. *Diferentes, desiguais e conectados: mapas da intelectualidade*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2007.
- _____. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp, 2008.
- COCCHIARALE, Fernando. *Quem tem medo da arte contemporânea?* 1ª reimp. Recife: Fundação Joaquim Nabuco/Massangana, 2007.
- 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.
- FREIRE, Paulo. Carta de Paulo Freire aos professores. *Estudos Avançados*, v.15, n.42, 2001, p.259-268. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ea/v15n42a13.pdf>>. Acesso em 23.1.2010.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2008.
- MATERIAL Pedagógico 2008 para o professor. Fundação Bienal do Mercosul.
- MOTA, Gabriela. *Entre olhares e leituras: uma abordagem da Bienal do Mercosul*. Porto Alegre: Zouk, 2007.
- O'DOHERTY, Bryan. *No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte*. Coleção a. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- SALVAT, Manuel (dir.). *Los Museos em El Mundo*. Coleção Biblioteca Salvat de Grandes Temas. Barcelona: Salvat, 1973.