

O OLHAR TEM VERTIGENS. A MEDIAÇÃO ARTÍSTICA E CULTURAL NA ESCUTA DO EU-COLETIVOⁱ

THE LOOK HAS VERTIGO. ARTISTIC AND CULTURAL MEDIATION IN LISTENING TO THE COLLECTIVE SELFⁱⁱ

 <https://orcid.org/0000-0002-7898-6872> Adriana Pardal

Escola Superior de Educação de Lisboa (ESE), Lisboa, Portugal

Recebido em: 30 set. 2025 | **Aceito em:** 23 out. 2025

Correspondência: Adriana Pardal (drinalina@hotmail.com)

Resumo

A mediação artística e cultural, enquanto prática, visa ocasionar momentos de libertação da mente e do corpo. Tarefa orientadora da dinâmica de seu intérprete face à força própria dos participantes na ação, tendo em vista o desenvolvimento de uma relação cooperante entre estes. Tal implica que o/a mediador/a, na sua função cooperativa, conceba o desenho de um sistema de situações que promova acontecimentos singulares e celebre a experiência sensível dos protagonistas. A análise proposta tem como principal objetivo contribuir para a compreensão do papel da mediação, no contexto dos museus de arte, onde é possível observar a indução de formas de sociabilidade tangentes à produção de conhecimento. Esta reflexão não constitui um produto de fácil caracterização no plano metodológico. Não se excluindo a sua eventual associação a um estudo etnográfico, seria forçado fazê-lo, dado não ter sido organizado nessa perspetiva. É o resultado de uma vivência individual sistematizada, baseada sobretudo na experiência da autora enquanto mediadora, enriquecida pela interação daquela com a produção teórica de vários autores que estudaram a temática da mediação. Procura-se colher princípios metodológicos e epistemológicos da prática da mediação, no que esta tem de existencial no interior de um ecossistema de saberes, articulando-os tanto com a experiência estética, como com a sua função sociocultural, sustentada na participação democrática.

Palavras-chave: mediação artística e cultural; experiência estética; cocriação; saber sensível.

Abstract

Artistic and cultural mediation, as a practice, aims to create moments of liberation for the mind and body. The guiding task of its interpreter is to work with the participants' own strengths in order to develop a cooperative relationship between them. This implies that the mediator, in their cooperative role, designs a system of situations that promote unique events and celebrate the sensory experience of the protagonists. The main objective of the proposed analysis is to contribute to the understanding of the role of mediation in the context of art museums, where it is possible to observe the induction of forms of sociability tangential to the production of knowledge. This reflection is not easy to characterise in methodological terms. Although it could be associated with an ethnographic study, this would be forced, given that it was not organised from that perspective. It is the result of a systematised individual experience, based mainly on the author's experience as a mediator, enriched by her interaction with the theoretical work of various authors who have studied the theme of mediation. It seeks to gather methodological and epistemological principles from the practice of mediation, in terms of its existential nature within an ecosystem of knowledge, articulating



them both with aesthetic experience and with its sociocultural function, based on democratic participation.

Keywords: artistic and cultural mediation; aesthetic experience; co-creation; sensitive knowledge.

Mediação como prática

A significação está no excedente do Outro em relação ao Mesmo que o deseja, que deseja o que não lhe falta, que acolhe o Outro através de temas que – sem se afastar dos sinais assim dados – o Outro lhe propõe ou dele recebe.
Emmanuel Levinas

A mediação artística e cultural constitui-se como uma prática que tem em vista ocasionar momentos libertadores, da mente e do corpo, para experimentar e conceber obras de arte enquanto inícios de explicitação de qualquer coisa de singular; almejando, nesse incitamento, um movimento para se aprender a ver mais, a interrogar mais, a sentir mais; e, nessa possibilidade de ressonância orgânica dos sentidos, a ter prazer.

Trata-se, pois, de uma tarefa instigante, que orienta a ação do/a mediador/a no sentido de uma tomada de posição de acolhimento em sintonia com o reconhecimento da força própria dos participantes, de maneira a desenvolver e a produzir uma relação cooperante entre estes. Ora, tal implica que o/a mediador/a conceba um desenho de um sistema de situações particulares que convide o/a participante a ver, a experimentar ou compreender qualquer coisa afim com a sua gestualidade: essência de posição diferencial que se inscreve numa rede de interconexões entre aqueles/as que se implicam no movimento de decifração das relações estéticas e sociais estabelecido a partir do acontecimento produzido localmente, no devir ordinário do mundo, das condições existentes, em suma, dos encontros.

A decifração ou revelação de algo assoma da força do acontecimento; como apontado por Alain Badiou (2021, p. 59): “a força de um acontecimento reside no facto de que ele expõe algo do mundo que estava escondido, o invisível, porque se encontrava mascarado pelas leis desse mundo”.

À vista disso, a mediação refere-se a uma operação, que induz, tal como uma obra de arte ou prática artística, modelos de sociabilidade, os quais produzem efeitos de maior ou menor abertura aos participantes, na ligação consentida da partilha de mundos interiores. Como é o caso das obras de natureza relacional ou socialⁱⁱⁱ, que têm no seu âmago estratégias de experimentação e de proximidade, tais como o encontro e o convívio casuais – em tempo real – que propõem a arte como performance ou acontecimento, (re)afirmando uma nova ordem relacional, dialética conducente à coautoria. Esta entrada no espaço artístico refere igualmente naqueles que se dispõem a vivenciá-lo a sua própria potência de criação e, nessa imanência, a viabilização da própria obra de arte.

A eventual ativação da obra de arte pela mediação dá-se pela via do uso de estratégias-de-convite imanadas do ambiente circunstancial, assente no encontro contingencial em todas as formas de experiência e vivência de cada instante, que se antecipa de toda a interpretação.

É no desenrolar das preposições artísticas, mundo em formação, que a criatividade dos processos produtivos acompanha a existência do próprio objeto artístico. Para aceder ao trabalho artístico temos de trespassá-lo e depois deixar que as coisas aí experienciadas cresçam em nós, tornando-as uma parte nossa, que anteriormente não existia se não sob a forma de constrangimento negativo, isto é, não consciencializada. Este movimento refere o inacabamento do objeto artístico e compreende o engajamento ontológico dos participantes.

A revelação de uma obra de arte avança em tempo real. É na consciencialização sensorial, concordante com os processos de significação dialógicos, que a compreensão e o conhecimento irrompem dentro de cada um/a dos participantes, na vida em exercício, na incerteza, no desdobramento e explicitação das coisas, na relação com o sensível em todas as formas e situações da sua partilha. Em suma, na fruição.

Cabe, pois, ao mediador/a desenvolver uma dinâmica prospetiva de carácter especulativo e experimental, que coloque os participantes, diante ou dentro de um objeto artístico (distância variável entre a nossa situação e as coisas), numa situação aberta à prática de fruição da arte e que atenda ao potencial real de uma colaboração produtiva constitutiva da (re)elaboração de novas possibilidades construtivas e interpretativas de sentidos individuais e coletivos. Esta disposição do fazer específico da mediação efetua-se num fazer que se pensa no decorrer das suas próprias ações e estratégias de relação, pela via da vida e do diálogo informado. Ora, o tempo e o espaço celebrados no interior das práticas da mediação, para o estabelecimento de uma relação efetiva e significativa, são igualmente componentes fundamentais ao seu exercício. Com efeito, a criação de contextos ou situações para a experiência estética é também parte capital ao fazer da mediação.

A estes espaços podemos associar a noção de “Zonas Estéticas Protegidas” (ZEP), do filósofo Yves Michaud. Uma ZEP, tal como diz o autor, anuncia:

Atenção, Arte!. Quer seja de betão, como um museu, ou virtual, como uma página online informativa com a cotação dos artistas, ou até mesmo um coletivo, como um sindicato de críticos de arte ou um colóquio, a ZEP alberga dispositivos artísticos e rodeia-os de uma proteção que lhes permite existir e também operar com uma imunidade especial. (Michaud, 2021, p. 41).

A mediação artística e cultural pode ser perspetivada enquanto exercício poético e atencional que se constitui como um organismo que produz uma experiência de cumplicidade

e sensualidade no tempo da copresença entre os corpos que a integram em cada instante – tenhamos ou não consciência desta trama relacional.

A singularidade dá-se e emerge no e do coletivo. É feita de muitas partes. No acontecer das práticas artísticas contemporâneas (Pardal, 2022) observamos múltiplas experiências e procedimentos artísticos, em que os participantes operam com mais ou menos autonomia sob a orientação de artistas e coletivos, e que revelam uma série de configurações experimentais na fruição estética e artística, a partir das quais emerge um espaço reconhecido como um corpo de sentidos resultado da especificidade do local e das trocas comunicacionais contingentes e misturadas.

Distante de um sentido normativo determinado de fora, que tende a relegar a prática do sentir-pensar, por vezes em nome da acessibilidade das obras de arte, prontas a usar, a mediação artística e cultural, enquanto estratégia de relação adequada à “comunicação viva”, exige, pois, aos praticantes – mediadores e participantes – uma atenção particular ao tempo da experiência e da coexistência, que intente resistir à homogeneidade do comum, dos códigos e representações de que dispomos na apreensão do mundo. E, nisso consiste o “espírito de revolta”, de que nos fala Julia Kristeva, no seu livro *O Futuro de uma Revolta*; no qual a alternativa é tão só a intimidade sensível, como antídoto para a raciocinação técnica, para re-gressar às pequenas coisas; voltar para preservar a vida do espírito e da espécie; voltar para re-dizer (Kristeva, 2017, p. 45).

Este tempo compreende uma “escuta” viva que é contemporânea às relações ou forças pelas quais afirmamos o corpo e as ideias; tratando-se, portanto, de uma mistura de “afeções”, de dois movimentos: implicar e explicar, que produz um movimento para a compreensão das coisas, conseqüente ao recorte de sentidos (Duarte Jr., 2001). Daí a sua ação ser também pedagógica.

“Recortar” refere o objeto refletido, do em-comum e do lugar singular do contemplador. É trazer à existência o processo de devir do sujeito-mundo: sensorial, sentimental e cognitivo. Recortar é avançar em tempo real, através da “nossa” percepção do mundo; ação que pensa em “nós”, assim como nós pensamos através dela e dos seus componentes. Então, o recorte de sentidos pode ser perspectivado como um trabalho de pesquisa operado a partir do interior, de um saber vivido. Trabalho esse que se constitui enquanto forma de correspondência, que refere um território delimitado (significado) pelo “nós” diante de fatores que agem como princípios, irradiações individuantes.

“O corpo que brinca” – ser da re-volta –, num espaço como o da mediação no museu ou o do espaço da obra de arte, supõe uma abundância de possibilidades que é acompanhada pelas forças centrífugas da dissolução e da dispersão. Em tal situação o corpo que aí brinca faz o recorte; uma síntese de uma representação orgânica dentro de um espaço infinito. Em “Diferença e repetição”, o filósofo francês Gilles Deleuze fala-nos da representação orgânica do infinito, notando que esta faz a diferença, pois ela seleciona-a ao introduzir este infinito que a reporta ao fundamento (Deleuze, 2000, p. 103-104).

O que tal situação pode supor, no aqui e agora da prática da mediação, é a convergência orgânica atravessada por múltiplas representações entre os participantes. O seu movimento radiante e fugidio – composto por uma pluralidade de centros, de saberes vividos, implica uma imbricação de sentidos, uma coexistência de recortes que produzem uma consciência reflexiva entre participantes.

Com isso produz um efeito na experiência coletiva, que define, em termos de um reconhecimento compartilhado, dos limites ou finitude, a própria dinâmica da identidade comunitária – intrínseca à produção da experiência da subjetividade enquanto humanos.

As obras de arte em si, e lembrando uma vez mais Deleuze (2000, p. 121-122), são “[...] ‘deformadores’ que nos forçam a fazer o movimento, isto é, a combinar uma visão rasante e uma visão mergulhante, ou a subir e a descer no espaço na medida em que se avança”. Esse movimento expõe o ser falante que resulta da contemplação; de um fruir necessário à faculdade de representação e de questionamento que especifica a sua singularidade.

A mediação artística e cultural apresenta-se, assim, como uma forma coletiva sociocultural de revolta, da experiência íntima, individual e coletiva, que põe à prova a própria possibilidade do sentido unitário. Tem como premissa, por um lado, proporcionar uma consciência comunitária sobre a produção de conhecimento, de que não concebemos nada sozinhos, e, por outro lado, frutificar as leituras sobre os objetos artísticos por meio de uma troca colaborativa dialógica. O seu exercício proporciona, pois, (re)colocar no mundo o conjunto de falas e produz uma plataforma polifônica, que pensa e fala dos objetos numa concretização vital da vida social, da coexistência.

Saber incorporado num espaço de sociabilidade, do tempo e do movimento

A prática da mediação corresponde, como vimos afirmando, a uma atividade de interpretação coletiva, em que uma pequena comunidade é convocada a atuar, de forma

a(e)fetiva e dialógica, no interior de um espaço-tempo, de pulsão estética. Esse ato de relação propõe uma abordagem afirmativa e criativa da vida. Compreende igualmente uma atitude perante a obra de arte enquanto vontade corporizada; solo de resgate para a vivência e a participação cognitiva e emocional, para a invenção de uma paisagem (co)imaginada, na qual, de modo móvel e vivente, se constroem sentidos. Este ato consciente dos saberes incorporados determina uma série de conexões entre elementos do conjunto da obra, composto por múltiplas forças e possibilidades.

O participante real – sujeito empírico –, marcado por tristezas, paixões, conflitos e alegrias, traz em si questões éticas e políticas. O reconhecimento do sujeito empírico diz respeito ao mundo da relação com os outros, e, nesse sentido, podemos observar um conhecimento relevado do campo hermenêutico do provável e do ser em ato ou do que está a ser. Plano que se dirige para o reconhecimento de existirem no agora e, em particular, no espaço da mediação, vários níveis do nosso entendimento e imaginação sobre o mundo e, de modo especial, sobre os objetos de contemplação e de fruição.

Com efeito, e como diversos autores têm refletido, a arte abre múltiplos mundos ao sujeito. Ela não lhe oferece respostas, mas sim perguntas. Ora a comunicabilidade dos sentidos singulares, subsume à principal razão da existência do campo da mediação, comporta, pois, o jogo entre entendimento e a imaginação. Como diz o filósofo francês Paul Ricouer, numa das suas entrevistas a Jean-Marie Brohm e Magali Uhl.: “a comunicabilidade é a modalidade do universal sem conceito (...)”, o que é comunicado é vivido numa espécie de luta interior

entre a regra e a imaginação, que se encontra afetada no sublime pela desmedida, pelo carácter excessivo do objeto relativamente à capacidade de o conter” (...), no belo há uma imaginação da harmonia. É esta contaminação, este rastilho, que leva os indivíduos à comunhão, à participação numa mesma emoção. (Ricouer, 2020, p. 164).

Em detrimento da lógica de proximidade sequencial, determinista e causal, revela-se uma trans-historicidade que aponta para o pluralismo da experiência estética, que comporta a deriva enquanto mecanismo do metaconhecimento. Este vai-se desdobrando e avançando fora da economia da linearidade, em cujo itinerário assoma a ideia de progressão – que vai do simples para o complexo –, que vai imprimindo uma visão somatória do mundo, de totalidade. Visão que encontramos na confeção de discursos e práticas conectadas com um sentido diferente do sentido de itinerância; olhado com desconfiança, como forma de alheamento, em que a singularidade ascende e sai do exercício do sentido, isto é, da ordem, da regularidade. Tal qual uma pauta do caderno de linhas escolar, que arruma, numa economia de seriação, em boa

ordem, um sistema que segue em marcha regulada: uma marcha disciplinar^{iv}, compassada por um alinhamento com os conteúdos curriculares.

Pese embora exista um novo papel para os museus, concordante com uma orientação maior para o social (ICOM, 2022) – evidenciado na participação das comunidades e de um novo conceito de colaboração e experimentação^v –, em que a função do museu aparece como meio de comunicação (Pardal, 2008; Hooper-Greenhill, 1998), o conceito de sempiterno, sempre que a longevidade pela preservação da forma vence, continua a assomar na visão e nas práticas museológicas, seja através dos seus projetos expositivos, seja através dos seus programas e discursos.

A relação institucional com os públicos, amador ou não, diz também respeito às questões éticas e políticas de como a instituição se posiciona. A ética tem por função orientar a ação e, nesse sentido, as formalizações desenvolvidas nos museus referem modelos e entendimentos de socialização, mais ou menos dirigistas, que introduzem relações de poder e discursos não só sobre os objetos que estes apresentam, mas também sobre os artistas e as instituições.

A ligação entre ética e estética tem merecido acesos combates na atualidade, sobretudo na arte contemporânea, em que o “compromisso moral”, como nota Yves Michaud (2021), parece surgir como mote, de cariz propagandístico, na agenda de uma série de instituições e práticas artísticas, na qual o papel do artista comparece como artista- moralizador. E esse moralismo-moralizador tem, segundo o mesmo autor, ocupado, nos últimos 20 anos, o terreno das exposições, bienais, encontros temáticos, festivais, projetos de investigação e residências artísticas exóticas.

Nesse compromisso a noção de *Artertainment – fun* da atualidade – traduz-se em números e notoriedade. O fun e a moral, juntamente com o dinheiro, surgem, pois, segundo o professor de filosofia na Sorbonne, como valores componentes da arte, em que os critérios estéticos, num mundo onde reina o pluralismo indiferencista, já não fazem sentido, fazendo esquecer a angústia e as preocupações metafísicas (Michaud, 2021, p. 47-51).

Nesta equação convirá dizer, e em concertação com Ricoeur, que a estética, liberta da ditadura do utilitário e da ordem mercantil, opera noutra campo, diverso do utilitarista; ela enquanto prática de desconexão do espaço regulado, eleva-nos; faz-nos sair do exercício do significado, de querer que tudo nos fale – Nietzsche dá uma explicação psicológica para este facto de tudo se querer dominar: “Reduzir algo de desconhecido ao que é conhecido alivia, tranquiliza, satisfaz, dá além disso, um sentimento de poder” (Nietzsche, 2022, p. 45).

Como as estátuas e as máscaras africanas sepultadas nos museus ocidentais, evidenciando a prepotência colonial e a humilhação da cultura do outro, através do silenciamento institucional, conforme exposto no ensaio estético e etnográfico de Alain Resnais e Chris Marker – *Les statues meurent aussi* (1953). A inversão do sentido reveste-se de uma significação ética potencial, que diz respeito ao desejo de realizar com os outros – isto tem uma significação moral (ética).

Esta direção relacional, que integra as necessidades e ensejos dos seus públicos nos museus, em toda as suas áreas de trabalho - da investigação à conservação, da exposição à comunicação e mediação – é absolutamente vital para o seu êxito e relevância artística e social (Hooper-Greenhill, 1998). Percepção que desde a década de 1990 tem avançado em diversas instituições culturais, substituindo uma visão mais convencional sobre as exposições para se dirigir para formatos mais inclusivos e experimentais como os desenvolvidos em museus como o Van Abbemuseum, em Eindhoven. Formato que se liga à noção “Institucionalismo Experimental”, expressa por Charles Esche (2013), diretor do museu holandês entre 2004 e 2024. Nesta perspectiva o museu move-se na sociedade existente, mostrando-se como parte de um centro comunitário, parte laboratório, parte escola e não tanto a função de showroom, tradicionalmente pertencente à arte (Esche, 2013).

A mediação no museu de arte pode ser um evento experimental, de mistura dos movimentos próprios de conscientização sensível de cada um/a. Ser um processo de fazer-sentir-pensar, que oferece pistas para investigar os objetos, ao invés de oferecer informações sobre os objetos, tomando-os como belos tesouros resultado de um pensamento fora de si, i.e., desvinculado da sua vivência.

Em pensamento análogo, o antropólogo Tim Ingold (2022) introduz a noção de «correspondência» para referir a ligação com o mundo, de cada um/a com os fluxos e correntes da vida animada; mistura “em que sentimento e materiais se entrosam um ao redor do outro no seu duplo fio até - como linhas de olhares dos amantes - se tornarem indistinguíveis, é da essência da construção.” (Ingold, 2022, p. 143).

Neste sentido, a mediação pode ser perspectivada como uma reunião *ativa* com o mundo, que exige a aproximação, a presença, a escuta, a colaboração e o diálogo, promovendo uma interação/relação sensível e socialmente significativa, em conformidade com a noção de correspondência.

Tal como na arte da pesquisa de Ingold, no âmbito da antropologia, a mediação procura estabelecer um estado de correspondência: “não para acumular mais e mais informações sobre

o mundo, mas para nos correspondermos mais com ele” (Ingold, 2022, p. 23). Esta disposição para o estabelecimento de correspondências faz parte do trabalho de criação e de orientação das atividades de mediação artística e cultural.

O espaço de ativação das proposições da mediação, imbuídas de possibilidades (inícios) de relacionamento, assoma na experiência coletiva de cocriação de *sentidos* das coisas que rodeiam os praticantes (mediador/a e participantes) e das forças correspondentes que atuam na sua comunhão, ancorada na vivência conjunta que, por conseguinte, faz emergir uma comunidade. A percepção simbólica construída coletivamente torna possível o «nós». Como escreve Byung-Chun Han (2023, p. 57), “só sobre o simbólico, sobre a estética, se forma o *sentir em conjunto* [...]. A comunidade é uma totalidade simbolicamente transmitida”.

A ação que aí se desenrola, que pode assumir diferentes abordagens e estratégias, compreendidas em diversas tipologias de atividades (visitas orientadas, visitas-jogo, visitas-história, visitas -dançadas, desenhadas, oficinas ou um acontecimento performático), fala do agora, dos encontros e das correspondências com o mundo, da inteligência dos gestos; fala dos que consigo operam, seja através da palavra, do desenho, do olhar, da escuta, do corpo, da sua mistura até do arpejo no interior de um processo de pensar: *O olhar tem vertigens*. Cada ação que podemos encontrar, então, é uma fusão do que estamos a ler e a visualizar no contínuo do todo em suas partes.

Em *Atravessar uma Ponte em Chamas*^{vi}, o bailarino e ator Romeu Runa age no próprio trabalho (escultura de parede) da artista Berlinde De Bruyckere. Há uma transformação; uma fundição entre a obra visual e o corpo humano. Durante a performance o corpo transformado em cervo expõe uma dimensão onírica no espaço partilhado, núcleo expositivo. A dimensão visceral do humano assoma dos gestos e sons transbordantes de qualidade cinética; como um “puxão de cabelos” que nos permite captar os sinais das forças que agitam o seu corpo e que provocam efeitos no nosso próprio corpo, desafiado a experimentar outras maneiras de ver e de sentir a obra de arte no fluxo vital, por via da experiência sensível e da emoção psicológica

Intriga

Juntar simultaneamente acontecimentos múltiplos, finalidades e acasos é produzir uma significação nova, que é a intriga
Paul Ricouer

A obra de arte, como diz Paul Ricouer (2020), existe no lugar da sua “mostração”, no seu espaço de prolongamento, “para lá da intencionalidade do seu autor e, enquanto obra de

arte, ser partilhada, logo ser sobretudo mostrada”; dilatação que observamos na capacidade da sua “mostração” sempre renovada, “como sendo sempre outra embora sempre a mesma”. Ação que revela uma outra historicidade, a da recepção; por sua vez, a sua significação refere diferentes tonalidades lógicas e afetivas num mundo fenomenal, do devir.

É certo que cada obra tem a singularidade da sua estruturação; contudo há algo que nos escapa não só do ponto de vista de criação, mas também da recepção. E o que nos escapa comunica o indecifrável, o inefável. O que a provocou? Qual foi o impulso que a motivou? O poder constitui-se enquanto categoria central da ciência política, que assoma como elemento capital, que nasce do viver e da vontade comum, que nos transforma, enquanto comunidade, numa identidade constituída pelas narrativas que fazemos de nós mesmos (Ricouer, 2020).

O papel do/a mediador/a - similar a de um/a educador/a ou artista social - é apoiar a descobrir essas forças e desenvolver a capacidade de escolha e de criatividade. O afeto que aí se coloca supõe uma confiança, que não é da ordem do auxílio do outro, mas do encontro.

A mediação nos museus de arte afigura-se como espaço social de encontro e de partilha conducente a um espaço de aprendizagem, como o do seminário, onde “o conhecimento se produz de raiz, em que todos os participantes estão diretamente implicados no seu advento, a ele assistem e nele intervêm quer como parceiros quer como autores” (Ó, 2019, p. 489). No centro de ambos os espaços (museológico e académico) encontra-se um objeto, evento para a percepção estética e investigação “científica” que se dá na arte do desdobramento e da tradução.

Ora, a compreensão de um dado objeto, independentemente das formas de recepção, de apropriação (de escuta estética e de análise racional), bem como das intensidades de vibração dos enunciados, refere não só o que está nos seus efeitos, mas aqueles que dele podem advir na sua extensão. O que nos remete para um sentido de ligação, de coexistência, em que o conhecimento se socializa e se transfigura; e, nessa imanência, que não é meramente de uma aproximação intelectual, há uma dimensão vivencial, na qual transcorrem ressonâncias corporais e estados afetivos próprios de um saber sensível; em que, consequentemente, o si, do sujeito, que aí vive e atua, se engendra.

A aprendizagem estética assenta fundamentalmente na experiência diante das obras, no envolvimento prazeroso que emerge de uma relação sensível, afetiva e erótica (Duarte Jr, 2010, p. 52-53) que se dá de modo flexível e exploratório. Relação fina de um “saber-bússola”, descrito pela filósofa Suely Rolnik (2022) como um saber do corpo, ecológico, pertencente à decifração de uma gama das forças vitais do ambiente. Tal como o fio da aranha, como nota ainda a autora, que sintoniza uma série de frequências vibratórias que produzem um efeito na

qualidade da força da aranha; propriedade que orienta onde a aranha vai ancorar o fio e com que arquitetura ela vai tecer. Tal como o si, do sujeito, se constitui na escuta do ambiente a que pertence.

Imagens do saber

Usando esta imagem do saber - e adequando o seu sentido -, podemos designar concepções, percepções que influem na produção do conhecimento, como a noção de que “não há pensamento fora da relação” (Pardal, 2022, p. 4); condição existencial e social que indica um ecossistema de saberes situados e socialmente construídos. Conceção que encontramos no conceito “ecosofia”, de Félix Guattari (2001), que articula uma perspectiva ético-política entre os três registos ecológicos: o do meio ambiente, o das relações sociais e o da subjetividade humana que direciona num sentido ético-estético que se afasta de antigas formas de participação religiosa, política, jurídica ou associativa. Temos assim um saber, ativo e comunicante atento aos processos individuais e coletivos, às bifurcações rizomáticas.

É, pois, no ato de contemplação^{vii}, espaço da ação do recorte do espaço vivido, que é também espaço de questionamento, que a experiência do saber sensível se revela; a aprendizagem estética plasma-se nessa ação que traz a experiência de um tempo e de um espaço imanescentes ao ato que a origina. Neste devir, configuram-se sentidos que podem corroborar para a compreensão do mundo afetado – do ser-o-aí –; em que a vida-conhecimento, seduzida pela arte, se incrusta num plano ético e estético da existência.

“A imaginação não é a fantasia... a imaginação é uma faculdade [...] que percebe as relações íntimas e secretas das coisas, as correspondências e as analogias” (Benjamin apud Didi-Huberman, 2017, p. 150).

Notas Finais

A prática da mediação, percebida no sentido democrático, de coesão, corresponde a uma atividade de interpretação coletiva, em que uma pequena comunidade é convocada a atuar, de forma a(e)fetiva e dialógica, no interior de um espaço-tempo, de pulsão estética. Esse ato de relações íntimas propõe uma abordagem afirmativa e criativa da vida, que aponta para a evidência da singularidade e diversidade humanas. Compreende igualmente uma atitude perante a obra de arte enquanto vontade corporizada feita com o que existe (fragmento de

incorporação); solo de “recorte” para a vivência e a participação emocional e cognitiva, para a invenção de uma paisagem (co)imaginada.

Este ato consciente dos saberes incorporados determina uma série de conexões entre elementos do conjunto da obra, composto por múltiplas forças e possibilidades. O que nos remete para um sentido de ligação, de coexistência, em que o conhecimento se socializa e se transfigura; nessa imanência, que não é meramente de uma aproximação intelectual, a incerteza, a imprevisibilidade, a atualidade e a sociabilidade constituem-se como elementos (nos quais transcorrem ressonâncias corporais e estados afetivos) próprios de um saber sensível; do si/sujeito, que aí vive e atua, se engendra.

Em síntese: a mediação fala do agora, dos encontros e das correspondências com o mundo, da inteligência dos gestos; fala dos que consigo operam, seja através do bambolear dos corpos, da palavra que revela, do desenho que mostra, do olhar que escuta, da escuta que vê, da sua mistura até do arrepio no interior de um processo do pensar.

Referências

- BADIOU, Alain. *Metafísica da verdadeira felicidade*. Lisboa: Edições 70, 2021.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- DELEUZE, Gille. *Diferença e repetição*. Lisboa: Relógio D'Água, 2000.
- DIDI-HUBERMAN, George. *Diante do tempo*. Lisboa: Orfeu Negro, 2017.
- DUARTE JR., João-Francisco. *A montanha e o videogame: escritos sobre educação*. Campinas, SP: Papirus Editora, 2010.
- DUARTE JR., João-Francisco. *O sentido dos sentidos: a educação (do) sensível* (5ª ed.). Curitiba - PR, Brasil: Criar Edições Ltda, 2001.
- ESCHE, Charles. “*We were learning by doing*”. OnCurating. (L. Kolb, & G. Flückiger, Entrevistadores), dezembro de 2013. Acesso em 11 de 2023, de <https://www.on-curating.org/issue-21-reader/we-were-learning-by-doing.html>
- GUATTARI, Félix. *As três ecologias*. Campinas, SP: Papirus, 2011.
- HELGUERA, Pablo. *Education for socially engaged art - A Materials and Techniques Handbook*. Nova Iorque: Jorge Pinto Books, 2011.
- HAN, Byung-Chul. *Vita contemplativa*. Lisboa: Relógio D'Água, 2023.
- HOOPER-GREENHILL, Eilean. *Los museus y sus visitantes*. Espanha: Trea, 1998.

- ICOM. *Nova definição de Museu. Portugal*, 2022. Disponível em: <https://icom-portugal.org/2022/09/30/nova-definicao-de-museu-2/> Acesso em: 14 de 11 de 2023,
- INGOLD, Tim. *Fazer - antropologia, arqueologia, arte e arquitetura*. Petrópolis: VOZES, 2022.
- KESTER, Grant. *The one and the many - Contemporary Collaborative Art in a Global Context*. London: Duke University, 2011.
- KESTER, Grant. *Conversation Pieces - Community and Communication in Modern Art*. California: University of California, 2013.
- KRISTEVA, Julia. *O futuro de uma revolta*. Santo Tirso: De facto editores, 2017.
- MICHAUD, Yves. *A grande Arte nas suas zonas estéticas protegidas*. (A. Guerreiro, Ed.), Edição 14, pp. 39-51, Outono 2021.
- NIETZSCHE, Friedrich. *O Crepúsculo dos ídolos*. Lisboa: Edições 70, 2022.
- Ó, Jorge Ramos. *Fazer a mão por uma escrita inventiva na universidade*. Lisboa: Saguão, 2019.
- PARDAL, Adriana. *Os discursos museológicos: arte e públicos*. Universidade de Aveiro, 2008. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10773/1142>. Acesso em: 2 ago. 2025.
- PARDAL, Adriana. *No acontecer das práticas artísticas contemporâneas: processos e significações de aprendizagens colaborativas*. Universidade de Lisboa, 2022. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10451/54665>. Acesso em: 2 ago. 2025.
- RESNAIS, Alain; CHRIS, Marker. *Les statues meurent aussi* [Filme], 1953. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6FISA9epHco>. Acesso em: 2 ag. 2025.
- RICOEUR, Paul. *Filosofia, Ética e Política: Entrevistas e diálogos*. Lisboa: Edições 70, 2020.
- ROLNIK, Suely. *As Aranhas, os Guarani e Alguns Europeus - Outras Notas para Descolonizar O Inconsciente*. Rio de Janeiro, Brasil, 8 de março de 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DfhBmflAdhM>. Acesso em: 25 jul. 2023.

ⁱ O texto aqui apresentado tem por base uma comunicação apresentada no 11º Encontro do CIED dedicado ao tema “Produção de conhecimento em contexto” (24 e 25 de novembro, de 2023).

ⁱⁱ The text presented here is based on a paper presented at the 11th CIED Meeting dedicated to the theme ‘Knowledge production in context’ (24 and 25 November 2023).

ⁱⁱⁱ Encontramos de forma sistematizada o levantamento de uma série de práticas contemporâneas assentes em espaços-tempos da troca e da negociação inter-humana e entre humanos e o mundo, designadamente nos trabalhos de N. Bourriaud, de 2009, de G. Kester, de 2013, ou em Pablo Helguera, 2011), nos quais concebem a obra de arte como produto do trabalho humano, acordado na relação com o outro, no ser-em-comum, que expressa no encontro a diferença.

^{iv} Esta imagem surge no contexto de uma sessão de seminário, moderada por Jorge Ramos do Ó, a propósito da reflexão sobre os mecanismos do pensamento numa cultura escolar.

^v Nomeadamente no envolvimento comunitário no tratamento e comunicação dos artefactos museológicos.

^{vi} Título da Exposição Temporária de Berlim de De Bruyckere, no Museu de Arte Contemporânea/CCB, 28 outubro de 2023 a 10 março de 2024.

^{vii} A palavra “contemplatio”, termo latino para contemplação, tem a mesma raiz do termo “templum” (templo). O “templum” refere um “território delimitado e consagrado para a avaliação de auspícios”. Tarefa que cabia aos auguros, que se sentavam a meditar e a ler os auspícios originários do desenho dos pássaros.