

mediação cultural mediação artística e arte participativa

propondo inter-relações e ativações
possíveis em espaços de arte



**mediação cultural
mediação artística
e arte participativa**

propondo inter-relações e ativações
possíveis em espaços de arte

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS**

TÚLIO MAGNO DE SOUZA PEREIRA DA COSTA

**Mediação Cultural, Mediação Artística e Arte Participativa:
propondo inter-relações e ativações possíveis em espaços de arte**

TÚLIO MAGNO DE SOUZA PEREIRA DA COSTA

Versão corrigida

**Mediação Cultural, Mediação Artística e Arte Participativa:
propondo inter-relações e ativações possíveis em espaços de arte**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes Visuais.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Christina de Souza Lima Rizzi

**São Paulo
2022**

**São Paulo
2022**

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Costa, Túlio Magno de Souza Pereira da
Mediação Cultural, Mediação Artística e Arte
Participativa: propondo inter-relações e ativações
possíveis em espaços de arte / Túlio Magno de Souza
Pereira da Costa; orientadora, Maria Christina de Souza
Lima Rizzi. - São Paulo, 2022.
110 p.: il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em
Artes Visuais / Escola de Comunicações e Artes /
Universidade de São Paulo.
Bibliografia
Versão corrigida

1. Mediação. 2. Mediação Cultural. 3. Mediação
Artística. 4. Arte Participativa. 5. Museu. I. Rizzi,
Maria Christina de Souza Lima. II. Título.

700.7

CDD 21.ed. -

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

À minha querida avó, Maria José.

AGRADECIMENTOS

No primeiro semestre de 2019, fui discente da disciplina *Arte da Palavra e Aprendizagem Artística*, oferecida pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Ministrada pela professora Regina Machado, a disciplina propunha trabalhar as narrativas da tradição oral e suas contribuições nos processos de ensino e aprendizagem em artes.

Como educadores, Regina Machado sempre chamou a atenção para o eu-poético presente em nossas ações e qual lugar esse eu ocupava dentro de nossas pesquisas. Para além das diretrizes tradicionais dos trabalhos acadêmicos, onde nos encontrávamos dentro de nossas dissertações ou teses? Quais metodologias estávamos desenvolvendo para atingirmos nossos objetivos tão particulares?

Motivados pelas perguntas internas e pelo ato de conceber/imaginar imagens, o convite para aflorar nossas inquietações se tornava mais intenso a cada encontro. Era um exercício para alimentar as cartografias que vêm lá de dentro.

Dentre as minhas idas e vindas semanais, cruzando um estado e outro, essa foi uma disciplina importante para reconsiderar minha pesquisa: quais os caminhos pretendia percorrer a partir daquele momento? A partir desse pensamento, na disciplina mencionada, busquei aproximar a prática da mediação em museus à prática artística, reconhecendo na experiência do meu trabalho o lugar da criação e da fertilidade para o imaginar. Assumia-me um sujeito fronteiro.

Enquanto bolsista da Divisão Educativa do Museu de Arte Murilo Mendes pelo programa de Treinamento Profissional da Universidade Federal de Juiz de Fora, pude compartilhar todas essas inquietações com as minhas colegas de trabalho. Em que medida ou em qual instante a prática da mediação também não se configurava como uma proposta artística? Juntos, elaboramos muitos alvos compostos apenas por perguntas, assim como Regina Machado propunha em suas aulas.

Minha pesquisa era, justamente, voltada para o desdobrar das ações da simpática Divisão Educativa do museu de arte juiz-forano. Foi nesse espaço em que estabeleci algumas certezas e incertezas sobre a prática da Mediação Cultural.

Infelizmente, neste percurso, fomos surpreendidos por uma calamidade. Bastaram algumas horas para o álcool desaparecer das prateleiras. Em poucos dias, surgia uma demanda colossal por máscaras.

A vizinha, costureira, tinha de todo tipo: com renda, estampada e infantil. O que, aparentemente, seriam apenas duas semanas de confinamento, se inscreveu na história da humanidade como um rastro devastador.

Em um tempo tomado por dificuldades, incertezas e, lamentavelmente, banalização da vida, a pesquisa e o eu-poético se retraíram. O isolamento promoveu um distanciamento para além da dimensão física. A afeição pela escrita e pela investigação foi sendo pulverizada aos poucos. Afinal, aquela pesquisa de campo já não existia mais.

Nesse momento confuso, uma das forças motivacionais primordiais para o desenvolvimento deste trabalho veio da minha adorável orientadora, Maria Christina de Souza Lima Rizzi. Foi ela quem me trouxe para o eixo durante nossas conversas de orientação, dando o apoio necessário para que a desistência não se tornasse uma opção.

No início de 2021, sob o efeito da experiência das multitelas, me empolguei com mais um dos inúmeros cursos remotos que vinha participando. Esse, em questão, era o curso de *Conceituação em Projetos de Instalação, Intervenção e Ação*, promovido pela Escola de Artes Visuais do Parque Lage e ministrado pela professora Fabiana Éboli. Talvez esse tenha sido o momento de oxigenar as ideias. Apesar de muito acanhado, foi ali o meu “click” para retomar o processo de criação e escrita norteadoras da pesquisa.

Curiosamente, pouco tempo depois fui atravessado pela disciplina *Performance e Práticas Participativas em Artes Visuais*, do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. De certa forma, me parecia muito próxima e se revelou quase como a continuidade de um caminho que, por sinal, me atraía muito. A ação e a participação eram latentes.

Pronto! Tudo haveria de se alinhar. Foi dentro dessa disciplina que me reencontrei durante o sufocar da pandemia. Sem notar, surgia ainda a possibilidade de retomada de uma pesquisa de campo e participante, sustentando as mesmas hipóteses iniciais. A proposição artística-coletiva-participativa Segundos Socorros/Minutos Socorros, fruto da disciplina, me permitiu um respiro a partir da prática artística e foi, ao mesmo tempo, um objeto de estudo genuíno para esse trabalho.

RESUMO

MAGNO, Túlio. **Mediação Cultural, Mediação Artística e Arte Participativa**: propondo inter-relações e ativações possíveis em espaços de arte. 2022. 110 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2022.

Partindo da compreensão de que a Mediação é um terreno poroso e, por consequência, pode absorver e irrigar práticas artísticas, esta pesquisa sugere, arranja e discute a inter-relação entre Mediação Cultural, Mediação Artística e Arte Participativa. Para elucidar esta inter-relação, foram desenvolvidos alguns diagramas com peças-hélices que se sobrepõem, criando pontos de interseção capazes de aproximar conceitos, pensamentos e ações nos campos abordados. A intenção é evidenciar processos arte-educativos que são concebidos a partir do engajamento de um público-participante. Neste percurso, surge a experiência da proposição coletiva, *Segundos Socorros/Minutos Socorros*, ativada no espaço independente, ContemporâneoSP. A proposição é analisada sob a premissa de ser, ao mesmo tempo, uma ação artística-mediadora-participativa, promovendo ressonâncias dentro deste trabalho. Por fim, a pesquisa contempla algumas afetividades-educativas vivenciadas no Museu de Arte Murilo Mendes, em Juiz de Fora, se abrindo para uma sugestão de ação participativa experimental no Museu, reforçando a qualidade de um trabalho teórico-poético.

Palavras-chave: Mediação; Mediação Cultural; Mediação Artística; Arte Participativa; Museu

ABSTRACT

MAGNO, Túlio. **Cultural Mediation, Artistic Mediation and Participatory Art**: proposing interrelationships and possible activations in art spaces. 2022. 110 f. Dissertation (Master's Degree in Visual Arts) – School of Communications and Arts, University of São Paulo, 2022.

Starting from the understanding that Mediation is a porous terrain and, consequently, it can absorb and irrigate artistic practices, this research suggests, arranges and discusses the interrelation between Cultural Mediation, Artistic Mediation and Participatory Art. To elucidate this interrelation, some diagrams were developed with overlapping propeller pieces, creating points of intersection capable of approaching concepts, thoughts and actions in the fields covered. The intention is to highlight art-educational processes that are conceived from the engagement of a public-participant. In this path, the experience of the collective proposition, *Segundos Socorros/Minutos Socorros*, activated in the independent space, ContemporâneoSP, emerges. The proposition is analyzed under the premise of being, at the same time, an artistic-mediating-participatory action, promoting resonances within this work. Finally, the research contemplates some educational affectivities experienced at the Murilo Mendes Art Museum, in Juiz de Fora, opening up to a suggestion of participatory action in the Museum, reinforcing the quality of a theoretical-poetic work.

Keywords: Mediation; Cultural Mediation; Artistic Mediation; Participatory Art; Museum

LISTA DE IMAGENS¹

Imagem 1 - Registro da segunda aula da disciplina Arte da Palavra e Aprendizagem Artística	20
Imagem 2 - Digrama proposto pelo Conselho Nacional da Cultura e das Artes do Chile revelando o campo de atuação da Mediação Artística	39
Imagem 3 – Captura de tela durante aula expositiva.....	66
Imagem 4 - Peças de divulgação para as redes sociais.....	76
Imagem 5 - Rotação das peças-hélices representada por discos de cores	85
Imagem 6 – Captura de tela do arquivo digital do caderno “Quantos museus existem no MAMM?”.....	93
Imagem 7 - Lavagem das peças (área de serviço do MAMM com acesso para os fundos do museu)	95
Imagem 8 - Lavagem das peças (área aos fundos do MAMM que dá acesso ao jardim lateral)	96
Imagem 9 - Montagem do varal na lateral do MAMM.....	97

LISTA DE FOTOGRAFIAS²

Fotografia 1 - Proposições participativas contidas nas caixas-kits	69
Fotografia 2 - Carimbação das caixas-kits	71
Fotografia 3 - Caixa-kit Segundos Socorros/Minutos Socorros	71
Fotografia 4 - Visão frontal da exposição no ContemporâneoSP.....	73
Fotografia 5 - Carol Martins na entrega das caixas-kits.....	78
Fotografia 6 - Máira Vaz Valente e Yiftah Peled na entrega das caixas-kits...79	
Fotografia 7 - Público-participante recebendo a caixa-kit	80
Fotografia 8 - Varal com roupas laranjas observado do segundo andar do MAMM	91

¹ Neste trabalho, receberão o rótulo de “Imagem” todas as figuras que passaram por algum tipo de manipulação, ajustes, edição ou captura de tela.

² A reprodução de todas as fotografias ao longo do trabalho teve autorização de seus respectivos proprietários que serão creditados nas legendas das imagens.

LISTA DE DIAGRAMAS³

Diagrama 1 - Mediação Cultural, Mediação Artística, Arte Participativa e Público-participante	28
Diagrama 2 - Mediação Cultural	29
Diagrama 3 - Mediação Artística.....	37
Diagrama 4 - Inter-relação entre Mediação Cultural e Mediação Artística	40
Diagrama 5 - Mediação	41
Diagrama 6 - Arte Participativa.....	45
Diagrama 7 - Público-participante.....	53
Diagrama 8 - Visão lateral do diagrama Mediação Cultural, Mediação Artística, Arte Participativa e Público-participante	54
Diagrama 9 - Representação desconstruída.....	81
Diagrama 10 - Ativação das peças a partir da proposição Segundos Socorros/Minutos Socorros.....	82
Diagrama 11 - Sobreposição das peças-hélices Mediação Cultural e Mediação Artística	83
Diagrama 12 - Sobreposição das peças-hélices Mediação Cultural, Mediação Artística e Arte Participativa.....	85

LISTA DE SIGLAS E ABREVIACÕES

AP	Arte Participativa
CNCA	Conselho Nacional da Cultura e das Artes
DIY	do-it-yourself
ECA	Escola de Comunicações e Artes
ICI	Independent Curators International
ICOM	Conselho Internacional de Museus
IPHAN	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
MA	Mediação Artística
MAMM	Museu de Arte Murilo Mendes
MASP	Museu de Arte de São Paulo
MC	Mediação Cultural
OMS	Organização Mundial da Saúde
PP	Público-participante
PPGAV	Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais
Procult	Pró-Reitoria de Cultura
USP	Universidade de São Paulo

³ Todos os diagramas apresentados ao longo deste trabalho foram elaborados pelo próprio autor.

SUMÁRIO

MOTIVAÇÕES	18
INTRODUÇÃO	22
1. A AQUECENDO PARA UMA ROTAÇÃO: MEDIAÇÃO CULTURAL, MEDIAÇÃO ARTÍSTICA E ARTE PARTICIPATIVA	26
Peça-hélice ciano: Mediação Cultural	29
Conceito-função-ação	31
Mediação Cultural como democratização cultural e social	33
Mediação Cultural como dissenso e insatisfação	35
Peça-hélice amarela: Mediação Artística	37
Mediação: uma peça hipotética	40
Mediação como arte: alguns aspectos	42
Mediação Artística: territórios ativos entre arte, cultura e educação	43
Peça- hélice magenta: Arte Participativa	45
Estética relacional e a qualidade das relações	47
Configurações participativas: o faça-você-mesmo	49
Um olhar sob a prática	50
Eixo: Público-Participante	52
Nós somos propositores	54
O coeficiente artístico	57
Notas sobre a emancipação	59
2. ATIVAÇÃO-ROTAÇÃO	64
Performance e Práticas Participativas em Artes Visuais: a disciplina em questão	65
Um kit artístico-coletivo-participativo	67
O espaço expositivo	72
A ativ(ação) Segundos Socorros/Minutos Socorros	75
Pensando em inter-relações	81
3. POR OUTRAS POSSIBILIDADES DE ATIVAÇÃO-ROTAÇÃO	88
Algumas provocações: da Divisão Educativa ao varal laranja	89
Lavanderia Coletiva: sugestão para uma proposição-participativa no MAMM	93
Das pretensões e configurações	99
ALGUMAS CONSIDERAÇÕES	102
REFERÊNCIAS	106

A experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca. A cada dia se passam muitas coisas, porém, ao mesmo tempo, quase nada nos acontece.

Jorge Larrosa Bondía

MOTIVAÇÕES

No primeiro semestre de 2019, fui discente da disciplina *Arte da Palavra e Aprendizagem Artística*, oferecida pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Ministrada pela professora Regina Machado, a disciplina propunha trabalhar as narrativas da tradição oral e suas contribuições nos processos de ensino e aprendizagem em artes.

Como educadores, Regina Machado sempre chamou a atenção para o *eu-poético* presente em nossas ações e qual lugar esse *eu* ocupava dentro de nossas pesquisas. Para além das diretrizes tradicionais dos trabalhos acadêmicos, onde nos encontrávamos dentro de nossas dissertações ou teses? Quais metodologias estávamos desenvolvendo para atingirmos nossos objetivos tão particulares?

Motivados pelas perguntas internas e pelo ato de conceber/imaginar imagens, o convite para aflorar nossas inquietações se tornava mais intenso a cada encontro. Era um exercício para alimentar as cartografias que vêm lá de dentro.

Dentre as minhas idas e vindas semanais, cruzando um estado e outro, essa foi uma disciplina importante para reconsiderar minha pesquisa: quais os caminhos pretendia percorrer a partir daquele momento? A partir desse pensamento, na disciplina mencionada, busquei aproximar a prática da mediação em museus à prática artística, reconhecendo na experiência do meu trabalho o lugar da criação e da fertilidade para o imaginar. Assumia-me um sujeito fronteiro.

Enquanto bolsista da Divisão Educativa do Museu de Arte Murilo Mendes pelo programa de Treinamento Profissional da Universidade Federal de Juiz de Fora, pude compartilhar todas essas inquietações com as minhas colegas de trabalho. Em que medida ou em qual instante a prática da mediação também não se configurava como uma proposta artística? Juntos, elaboramos muitos alvos compostos apenas por perguntas, assim como Regina Machado propunha em suas aulas.

Minha pesquisa era, justamente, voltada para o desdobrar das ações da simpática Divisão Educativa do museu de arte juiz-forano. Foi nesse espaço em que estabeleci algumas certezas e incertezas sobre a prática da Mediação Cultural.

Infelizmente, neste percurso, fomos surpreendidos por uma calamidade. Bastaram algumas horas para o álcool desaparecer das prateleiras. Em poucos dias, surgia uma demanda colossal por máscaras. A vizinha, costureira, tinha de todo tipo: com renda, estampada e infantil. O que, aparentemente, seriam apenas duas semanas de confinamento, se inscreveu na história da humanidade como um rastro devastador.

Em um tempo tomado por dificuldades, incertezas e, lamentavelmente, banalização da vida, a pesquisa e o *eu-poético* se

retraíram. O isolamento promoveu um distanciamento para além da dimensão física. A afeição pela escrita e pela investigação foi sendo pulverizada aos poucos. Afinal, aquela pesquisa de campo já não existia mais.

Nesse momento confuso, uma das forças motivacionais primordiais para o desenvolvimento deste trabalho veio da minha adorável orientadora, Maria Christina de Souza Lima Rizzi. Foi ela quem me trouxe para o eixo durante nossas conversas de orientação, dando o apoio necessário para que a desistência não se tornasse uma opção.

No início de 2021, sob o efeito da experiência das multitelas, me empolguei com mais um dos inúmeros cursos remotos que vinha participando. Esse, em questão, era o curso de *Conceituação em Projetos de Instalação, Intervenção e Ação*, promovido pela Escola de Artes Visuais do Parque Lage e ministrado pela professora Fabiana Êboli. Talvez esse tenha sido o momento de oxigenar as ideias. Apesar de muito acanhado, foi ali o meu “click” para retomar o processo de criação e escrita norteadoras da pesquisa.

Curiosamente, pouco tempo depois fui atravessado pela disciplina *Performance e Práticas Participativas em Artes Visuais*, do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. De certa forma, me parecia muito próxima e se revelou quase como a continuidade de um caminho que, por sinal, me atraía muito. A ação e a participação eram latentes.

Pronto! Tudo haveria de se alinhar. Foi dentro dessa disciplina que me reencontrei durante o sufocar da pandemia. Sem notar, surgia ainda a possibilidade de retomada de uma pesquisa de campo e participante, sustentando as mesmas hipóteses iniciais. A proposição artística-coletiva-participativa *Segundos Socorros/Minutos Socorros*, fruto da disciplina, me permitiu um respiro a partir da prática artística e foi, ao mesmo tempo, um objeto de estudo genuíno para esse trabalho.

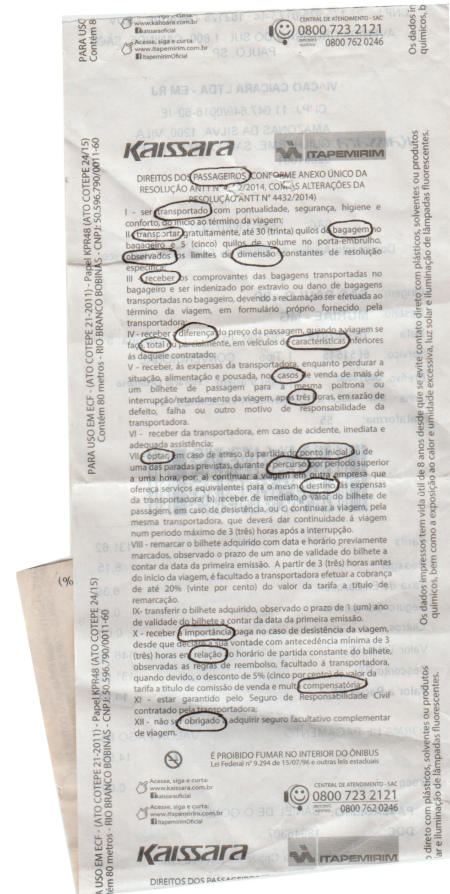


Imagem 1 - Registro da segunda aula da disciplina *Arte da Palavra e Aprendizagem Artística*
Fonte: Acervo pessoal.

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa, em suma, sugere, arranja e discute a inter-relação entre Mediação Cultural, Mediação Artística e Arte Participativa a partir da experiência da proposição artística-coletiva-participativa *Segundos Socorros/Minutos Socorros*, ativada em junho de 2021 no espaço independente ContemporâneoSP, no bairro Pinheiros, na cidade de São Paulo.

A proposição surge como objeto fundamental para sustentar as hipóteses levantadas ao longo do desdobrar dessa pesquisa, que, a princípio, estava apoiada na ideia de propor, observar e constatar tais inter-relações nas ações da Divisão Educativa do Museu de Arte Murilo Mendes em Juiz de Fora. Como consequência da pandemia causada pelo vírus Sars-Cov-2, os rumos foram se redesenhando, possibilitando que a pesquisa flertasse com outros espaços de arte, inclusive os independentes.

A fundamentação da pesquisa parte de um lugar em que a prática da mediação em espaços de arte e cultura, em alguma instância, pode se caracterizar, também, como uma prática artística. Logo, seus objetivos se voltam para buscar, através do campo teórico e poético, argumentos que legitimem essa compreensão.

Não é novo o fato de artistas-educadores promoverem ações mediadoras atreladas à prática artística em museus, memoriais e centros culturais. Apesar disso, a compreensão da mediação como arte ainda é pouco tensionada, deixando de evidenciar quando e como essa leitura ocorre. Os aspectos, os espaços, as manifestações e as ações precisam articular as inter-relações contidas nesses processos.

O caminho definido por essa pesquisa se voltou para a Arte Participativa e para a Mediação Artística, a fim de estabelecer pontos de contato com a Mediação Cultural e, assim, observar como as ações nestes campos podem se inter-relacionar, atribuindo a dimensão artística às práticas de mediação.

Este caminho poderia ser realizado compreendendo outros campos de abordagem que levassem as práticas de mediação ao entendimento, também, de uma prática artística. Porém, aqui, o principal fator para essa decisão parte de um elemento nitidamente comum entre a Mediação Cultural, Mediação Artística e Arte Participativa: o Público-participante.

Tal escolha justifica-se por uma determinada ação, concebida a partir do engajamento de um Público-participante, poder ser atuante no campo da Mediação Cultural, Mediação Artística e/ou Arte Participativa de maneira simultânea, produzindo uma ação artística-mediadora-participativa.

Desse modo, o Público-participante torna-se um articulador entre os três campos abordados. É a partir de sua posição – no cerne dessas ações – que este trabalho desenvolve suas hipóteses. A

observação-participante na proposição artística-coletiva-participativa *Segundos Socorros/Minutos Socorros* fornece subsídios fundamentais para compor esta pesquisa junto aos pensamentos e conceitos do quadro teórico.

O instrumento metodológico desenvolvido para analisar os aspectos contidos no desvelar deste trabalho de pesquisa foi um diagrama composto por três peças-hélices e um eixo. Tal desenho muito se aproxima da figura de um cata-vento ou ventilador, mas, diferentemente destes objetos, as peças-hélices do instrumento proposto estão organizadas de maneira que as permitem criar sobreposições.

Cada peça-hélice corresponde a um dos campos: Mediação Cultural, Mediação Artística e Arte Participativa. Enquanto isso, o eixo representa o Público-participante. Para atender aos enfoques, essa estrutura vai assumindo novas representações e, a partir destes novos desenhos que vão se formando, a pesquisa busca inter-relacionar práticas mediadoras e artísticas.

O trabalho pode ser compreendido em três movimentos: a) teórico; b) teórico-poético, c) poético. A partir do capítulo 1, *Aquecendo para uma rotação: Mediação Cultural, Mediação Artística e Arte Participativa*, são explorados conceitos e pensamentos acerca da Mediação Cultural, Mediação Artística, Arte Participativa e Público-participante. Sendo assim, esse é um capítulo que se aprofunda teoricamente nos campos. Logo, está inserido no primeiro movimento: teórico.

No capítulo 2, *Ativação-Rotação*, a proposição *Segundos Socorros/Minutos Socorros* é analisada a partir de suas particularidades participativas, prática artística e do engajamento de um Público-participante. Os textos deste capítulo contam ainda com relatos da artista-pesquisadora Máira Vaz Valente sobre sua participação neste projeto colaborativo. A análise é fruto de uma observação-participante tomada por uma experiência significativa. Propõe uma leitura lúcida, mas sem suprimir as manifestações da subjetividade presentes ao longo do capítulo. Este é o segundo movimento: teórico-poético.

O último movimento, o poético, é alcançado no capítulo 3, *Por Outras Possibilidades Ativação-Rotação*. Neste momento, a pesquisa se abre para uma proposição-sugestão no Museu de Arte Murilo Mendes, indo ao encontro das práticas participativas e experimentais. É o quando o *eu-poético*, inflamado por Regina Machado, emerge para alinhar a singularidade dessa pesquisa.

Além da busca pela compreensão de que ações mediadoras podem se configurar como ações artísticas, essa pesquisa apresenta-se, também, como registro da experiência de uma trajetória. Além da busca pela compreensão de que ações mediadoras podem se configurar como ações artísticas, essa pesquisa apresenta-se, também, como registro da experiência de uma trajetória.

AQUECENDO PARA UMA ROTAÇÃO: MEDIAÇÃO CULTURAL, MEDIAÇÃO ARTÍSTICA E ARTE PARTICIPATIVA

Neste capítulo, serão apresentados alguns diagramas desenvolvidos para inter-relacionar os conceitos, assim como ações, que envolvam Mediação Cultural, Mediação Artística e Arte Participativa. Para isso, foi pensado um sistema composto por três peças-hélices, que representará essa tríade, e um eixo, que será atribuído ao Público-participante. A intenção é organizar as peças-hélices de maneira sobrepostas criando justamente pontos de interseção onde será possível aproximar conceitos, pensamentos e ações.

Antes de tudo, é importante ressaltar que os três campos envolvidos nesse trabalho são muito bem delineados e possuem, por si só, suas próprias ordenações e linguagens. Não cabe aqui insinuar ou apresentar novos conceitos – o que se pretende é sobrepô-los e observá-los a partir dessa sobreposição.

Entretanto, não se pode descartar que esses campos de produção e/ou articulação arte-educativas são convidativos à colaboração de outras áreas: são fronteiras interdisciplinares-transdisciplinares. Um museu pode compor suas visitas educativas a uma determinada exposição com um grupo de músicos ou convidar um

performer para propor relações entre o espaço e o público. Essas são situações que exemplificam a noção participativa-colaborativa compreendida dentro das práticas de Mediação Cultural, Mediação Artística e Arte Participativa.

De volta à concepção dos diagramas; apesar das variações apresentadas ao longo dos textos dessa dissertação, o Diagrama 1 será o desenho referencial e as modificações acontecerão a partir dele.

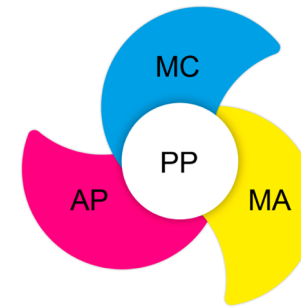
No desvelar de seu formato e das múltiplas possibilidades de representações advindas desse primeiro diagrama, foi percebida proximidade com outros pensamentos, diagramas e metodologias compostas por uma tríade que permitem inter-relacionamento e sobreposição dentro de suas estruturas; indo do desenho do Diagrama de Venn à Abordagem Triangular, sistematizada pela arte-educadora Ana Mae Barbosa.

Como dito, sua representação é composta por três peças-hélices e um eixo que, além de garantir a sustentação das peças, sugere a possibilidade de um movimento rotacional, se aproximando da figura de um ventilador ou cata-vento. O possível movimento empregado, nesse trabalho, ficará associado à análise teórica e observação-participante, gerando movimento quando entender aproximações entre as peças.

Cada peça-hélice possui uma cor e representará os três respectivos campos abordados, sendo a Mediação Cultural representada pela peça-hélice de cor ciano, Mediação artística pela peça-hélice de cor amarela e a Arte Participativa pela peça-hélice de cor magenta. Quando sobrepostas, formam cores secundárias, terciárias e/ou quaternárias, dependendo da área de interseção. O Eixo, que une as peças e fará alusão ao público-participante, a princípio será representado pela cor branca.

Além das cores, as peças-hélices serão identificadas pelas iniciais de cada campo: MC (Mediação Cultural), AP (Arte Participativa), MA (Mediação Artística) e PP enquanto a junção das palavras Público-Participante.

Diagrama 1 - Mediação Cultural, Mediação Artística, Arte Participativa e Público-participante



Fonte: autoria própria.

Nas seções e subseções desse capítulo, as peças serão apresentadas de forma isolada para dissertar sobre cada campo abordado, mas outras peças poderão ser ativas ou se movimentarem quando houver a compreensão de que uma determinada ação ou concepção manifesta, ao mesmo tempo, aspectos dos outros campos envolvidos nesta pesquisa.

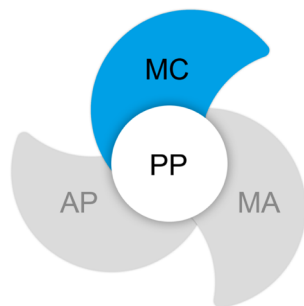
Se as peças-hélices estiverem na cor cinza, significará inatividade. Seja por conta dos conceitos e pensamentos apresentados, que estarão focados em outra peça, seja por não ser possível interpretar aproximações entre elas.

A respeito do movimento⁴, a intenção é não restringir o uso do diagrama somente a este trabalho. Ele pode ser aplicado em outros contextos, inclusive os práticos, e neste caso o movimento fica por conta do artista-propositor-educador ou até mesmo do Público-participante. Esse sujeito intencionalmente rotaciona as peças-hélices, criando a sobreposição desejada e/ou observada.

⁴ Um vídeo, simulando a rotação das peças-hélices, foi produzido e é possível observar, através animação, os movimentos indicados. O diagrama ganha novas cores resultantes de diferentes interseções.
Link para acesso:
<https://www.youtube.com/playlist?list=PLI1beb1-DJ1410y41j0xKcBm3A7xUQfAI>.

Peça-hélice ciano: Mediação Cultural

Diagrama 2 - Mediação Cultural



Fonte: autoria própria.

Como evidenciado, cada peça-hélice trará conceitos elementares dos campos para que, posteriormente, seja possível construir e sustentar um percurso teórico-poético dentro deste trabalho. A começar pela peça-hélice de cor ciano, responsável por representar a Mediação Cultural, conforme o Diagrama 2.

Apesar de os diálogos estabelecidos aqui não caminharem particularmente na perspectiva da estruturação dos setores educativos e suas problemáticas contemporâneas, é oportuno iniciar esse texto com uma reflexão, a princípio, acerca da educação em museus. Isso, ainda, pode ser feito considerando-se que o objeto inicial de pesquisa para este trabalho seria justamente a Divisão Educativa do Museu de Arte Murilo Mendes e suas ações. Soma-se a esse argumento a proposição-sugestão que será apresentada mais adiante nesta dissertação com intenções de ativação no museu de arte juiz-forano.

A discussão sobre a educação em museus vai se desvelando e assumindo um papel elementar no pensar dos espaços de arte de acordo com o surgimento de novas pesquisas e revisões e são muitos os nomes que alimentam os discursos empregados atualmente, indo de Ana Mae Barbosa a Cayo Honorato.

Os museus são norteados por um conjunto de livros, documentos e seus próprios planos que estabelecem algumas diretrizes, auxiliando no desenvolvimento de projetos educativos e suas possíveis aplicabilidades. Contam também com a Política Nacional de Educação Museal – a PNEM, que disponibiliza o Caderno da PNEM (2018), onde

é apresentado um histórico da educação museal no Brasil, conceitos e estratégias. Os museus tornam-se espaços de experimentação, aprendizagem e pesquisa.

[...] a Educação Museal é uma peça no complexo funcionamento da educação geral dos indivíduos na sociedade. Seu foco não está em objetos ou acervos, mas na formação dos sujeitos em interação com os bens musealizados, com os profissionais dos museus e a experiência da visita. Mais do que para o “desenvolvimento de visitantes” ou para a “formação de público”, a Educação Museal atua para uma formação crítica e integral dos indivíduos, sua emancipação e atuação consciente na sociedade com o fim de transformá-la. (COSTA et al., p. 73, 2018)

Ana Mae Barbosa propõe que os museus sejam pensados como laboratórios de arte, atribuindo a esses espaços sua importância no processo de aprendizagem da arte: “Pensamos nos museus como laboratório de arte. Museus são laboratórios de conhecimento de arte, tão fundamentais para a aprendizagem da arte como os laboratórios de química o são para a aprendizagem da Química.”. (BARBOSA, 2009, p.13-14).

Indo ao encontro desse pensamento de Barbosa, no começo da década de 1960 o crítico de arte Mario Pedrosa (1995, p. 295) já apontava para essa característica experimental e/ou laboratorial que os museus assumiam frente às manifestações artísticas contemporâneas. O crítico reconhece nessas manifestações “o direito ilimitado à pesquisa e, sobretudo, à experiência, à invenção”. Os museus tornam-se também espaços propícios à experimentação, se alinhando com o pensamento e a produção artística.

Diferentemente do antigo museu, do museu tradicional que guarda, em suas salas, as obras-primas do passado, o de hoje é, sobretudo, uma casa de experiências. É um paralaboratório. É dentro dele que se pode compreender o que se chama de arte experimental, de invenção. (PEDROSA, 1995, p. 295)

Atualmente, a própria definição de museu aprovada pelo Conselho Internacional de Museus – ICOM, em agosto de 2022, em uma conferência geral na cidade de Praga, capital da República Tcheca, destaca a qualidade dessas instituições em relação a sua abertura para a comunidade e as experiências que envolvam a participação. Nesse movimento, a educação e a partilha do conhecimento são um aspecto essencial.

Um museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos, ao serviço da sociedade, que pesquisa, coleciona, conserva, interpreta e expõe o patrimônio material e imaterial. Os museus, abertos ao público, acessíveis e inclusivos, fomentam a diversidade e a sustentabilidade. Os museus funcionam e comunicam ética, profissionalmente e, com a participação das comunidades, proporcionam experiências diversas para educação, fruição, reflexão e partilha de conhecimento. (ICOM, 2022)

É em meio a esses pensamentos/definições/discussões, que compreendem o carácter político, social, experimental e pedagógico dos museus, que são despertadas algumas noções de Mediação Cultural. Noções – quase sempre – fertilizadas e difundidas pelos setores e agentes responsáveis por articular ações educativas dentro dessas instituições.

Relacionada a uma prática de democratização cultural, ensino e aprendizagem, entende-se a Mediação Cultural nesses espaços como uma ação instigadora, que estimula, incentiva e provoca diálogos, vivências e experiências. Ainda, essa é uma ação que garante e legitima questionamentos, consensos e dissensos de um público externo ou interno. Conduz, através de um objeto artístico, bem cultural e/ou discursos, possibilidades para uma narrativa particular ou coletiva.

Seja no campo artístico, cultural ou pedagógico, o termo agrupa e entrelaça, constantemente, novos sentidos e ramificações, potencializando ou sintetizando conceitos. Para Mirian Celeste Martins (2014, p. 248) trata-se de um emaranhado: “mediação, [é] uma palavra-valise, carregada de significações. Junte-se a ela outra palavra – cultura, e tem-se um baú de significações que perpassam por diversos conceitos e atuações.”

Conceito-função-ação

O vocábulo “mediação” nasce do latim *mediatio*, do verbo *mediare* – dividir pela metade, estar no meio, advindo da raiz *med* (meio). O termo foi publicado na Enciclopédia Francesa de 1694 e pode ser compreendido na contemporaneidade como conceito, como função e como ação. (MARTINS, 2018, p. 84, itálico da autora).

Ainda com Mirian Celeste Martins, a arte-educadora traz em seu texto *Mediação*, incluso no Caderno da Política Nacional de Educação Museal (2018, p. 84-88), algumas definições acerca da palavra mediação. A começar pelo conceito; esse que é inicialmente vinculado ao campo jurídico e que, de certa forma, sofre influência da prática da advocacia: “o conceito pode ser entendido como “ponte” entre lados opostos”.

Quando vinculado ao campo da arte, cultura e/ou educação, o conceito, segundo Martins (2018, p. 85), assume o “estar entre”, uma posição mais complexa que oportuniza relações entre sujeitos, objetos, espaços e outros contextos a partir de múltiplas provocações: “Um território potente e de tensões que abrange estranhamentos, surpresas, choque, indignação, afinidades, gostos, resistências, aberturas, diálogos, trocas, percepções ampliadas, empatia, alteridade”.

Assim, considerando o ser humano como um ser histórico e social inserido em sua cultura, a mediação é compreendida como interação e diálogo que valoriza e dá voz ao outro, ampliando horizontes que levam

em conta a singularidade dos sujeitos em processos educativos na escola ou fora dela. Podemos denominá-la como “mediação cultural”. (MARTINS, 2018, p. 85, grifo nosso)

Como função, a arte-educadora aponta para os programas e serviços educativos que compõem as instituições culturais atualmente. Martins faz uma crítica à falta de valorização e o de reconhecimento dos profissionais que atuam nesses setores por parte de outros agentes atuantes nas instituições de cultura que não estão ligados à educação. A crítica soa como um alerta para uma possível hierarquização dos setores dentro desses espaços, onde o setor educativo ou a divisão responsável por pensar ações educativas assume uma posição inferior em relação aos demais setores.

Outro ponto abordado por pela referida pesquisadora (2018, p. 85) dentro da função concerne o educador dos espaços de arte e cultura. A autora faz uma observação sobre a mudança no tratamento desse educador que era comumente denominado de “monitor” e por alguns momentos de “mediador”. Porém, Martins ressalta a necessidade de apontar para as diferenças entre a função e a ação mediadora.

A compreensão da mediação como ação é o terceiro tópico proposto por Mirian Celeste Martins (2018, p. 85). Logo de início, a arte-educadora já indica a inexistência de uma única definição possível para essa compreensão. É necessário recorrer ao conceito – atrelado ao campo da arte, cultura e/ou educação – que trata da aproximação entre sujeitos, objetos e manifestações artísticas de forma singular e significativa. Ressalta-se que o acesso aos bens culturais não deve se resumir somente a uma socialização da arte regada por informações gerais.

Ainda, é importante para Martins o reconhecimento das necessidades particulares de cada público e a oferta de recursos como catálogos, materiais educativos, áudio-guias, formação de educadores e outros dispositivos que facilitem o acesso, objetivando democratizar as culturas. Entretanto, ao mesmo tempo, esses recursos devem estar envolvidos em uma experiência estética, fazendo referência ao filósofo John Dewey: “para tornar a visita ‘uma experiência estética’, [...] a atitude frente ao outro, frente aos objetos e ao próprio museu ou instituição cultural há de ser um convite à ‘aesthesis’, desarmando a anestesia que leva à indiferença.” (MARTINS, 2018, p. 85). Afinal, não basta apostar nas potencialidades de uma ação mediadora a partir desses recursos apenas os inserindo nas instituições e desconsiderando os seus contextos.

A arte-educadora dá continuidade em seu pensamento tratando dos repertórios individuais, levando em consideração o convite à disponibilidade e à abertura frente a multiplicidade de camadas e sentidos que a arte pode atingir. A autora (2018, p. 85) reitera: “Um convite para aguçar a percepção, para analisar detalhes e o todo, para trocar e ampliar os saberes diante da multiplicidade, do antigo e do

novo, do familiar e do inesperado, do concreto, do histórico e do simbólico.”

Martins (2018, p. 85) finaliza mencionando o crescimento de pesquisas nesse campo e o surgimento de outras denominações, o que para a autora evidencia o caráter provisório do verbete que poderia ser considerado em processo, com aspectos do próprio dinamismo presente na cultura contemporânea.

A partir da grande e pertinente contribuição dos estudos de Martins (2018) e das considerações feitas a partir deles, este trabalho assumirá a compreensão da Mediação Cultural como ação, conceituando sua posição de “estar entre”.

Mediação Cultural como democratização cultural e social

[...] através dos mais insignificantes detalhes de sua morfologia e de sua organização, os museus denunciem sua verdadeira função, que consiste em fortalecer o sentimento, em uns, da filiação, e, nos outros, da exclusão. (BOURDIEU; DARBEL, 2018, p. 161)

Uma validação do argumento de que a Mediação Cultural também se apresenta como uma ação em prol da democratização cultural, não só em espaços de arte, mas integralizando arte e educação nesse processo, foi o Seminário Internacional de Mediação Cultural e Social realizado no Centro Cultural Banco do Brasil, em São Paulo, no ano de 2004.

O encontro foi um gerador e fomentador de debates baseados nas experiências em educação em museus e centros culturais que resultou, posteriormente, em um livro, *Arte/educação como mediação cultural e social* (2009), organizado por Ana Mae Barbosa e Rejane Galvão Coutinho. Os textos nele contidos revelam todo um movimento no sentido de ruptura e desmistificação da elitização da arte em troca de percorrer um caminho mais democrático em relação ao acesso aos bens culturais. Fruto desse processo, reconhece-se a *Arte/educação* como mediação entre arte e público.

Considere um visitante que adentra um museu pela primeira vez, seja esse uma criança seja um adulto. Para ele, algumas barreiras sociais, culturais e/ou políticas já tiveram que ser rompidas para que seu corpo ocupe aquele espaço. Pense, ainda, nas possíveis abordagens que podem deslegitimar sua presença ali dentro. São muitas!

Além disso, a própria arquitetura dos museus e outros espaços de arte e cultura podem contribuir para repelir esse sujeito. Muitas vezes são prédios imponentes, altos, cobertos por vidros e com bilheteria na entrada. Outros ocupam quase um quarteirão inteiro. Essas características acabam não sendo tão convidativas para aqueles que transitam próximo a essas instituições e nunca as adentraram. Sem contar que nem sempre são espaços de visitação gratuita.

Além disso, os discursos adotados durante uma visitação ou até mesmo na recepção de um museu podem ser discursos institucionalizados. Falas semiautomáticas e e/ou repetitivas. Portanto, mais do que uma estratégia de construção de diálogo e uma abertura para as possibilidades de percepção, é necessário enxergar a Mediação Cultural como uma ação social, democratizante e que considera a pluralidade de públicos.

Rejane Galvão Coutinho (2009) salienta essas questões pontuando os discursos informativos e eruditos advindos dos curadores, historiadores e críticos, que tornam a visitação unilateral. Uma modelo de comunicação excludente e elitista. Dentro disso, pode-se enquadrar também os textos de abertura e paratextos, que, ao invés de serem utilizados como um recurso aliado, muitas vezes são tomados por uma escrita rebuscada e acadêmica.

Esse modelo de mediação, se assim se pode qualificar tal ação, pressupõe um discurso unilateral e legitimador que afirma e confirma o lugar da obra e de seu autor – o artista – no mundo da arte. Paradoxalmente, exclui desse círculo fechado o sujeito que busca se aproximar, sobretudo o leigo, pois é um discurso pautado nos códigos instituídos do mundo da arte, em especial o código da tradição erudita que pressupõe uma iniciação. (COUTINHO, 2009, p. 172).

Pierre Bourdieu e Alain Darbel, em *O Amor Pela Arte: museus de arte na Europa e seu público* (2018), apresentam uma pesquisa realizada na primeira metade da década de 1960 em diversos museus europeus, onde analisam o público dessas instituições sob uma perspectiva sociocultural. O texto aponta para a “necessidade cultural” como um produto da educação. Para os autores (2018, p. 158, grifo nosso), essa necessidade influencia diretamente na prática cultural, considerando que se ela não ocorre no sujeito, não ocorrerá também a disposição para visitar um museu ou realizar qualquer outra prática cultural: “Somente uma autoridade pedagógica consegue quebrar o círculo da “necessidade cultural” segundo a qual uma disposição duradoura e assídua à prática cultural não pode se constituir senão por uma prática assídua e prolongada.”

Bourdieu e Darbel (2018, p. 158) citam as crianças vindas de famílias cultas e que desde muito cedo costumam acompanhar os seus responsáveis em visitas a museus e/ou exposições. Dessa forma, elas adquirem tal disposição para a prática cultural, diferentemente daquelas que não receberam estímulos suficientes ou não compõem famílias abastadas. Essas não terão necessidade em satisfazer algo que sequer experienciaram.

Logo, as ações mediadoras são pensadas – ou pelo menos deveriam ser – a partir de um movimento que se projeta para além do espaço físico de um museu e/ou exposição. Ações que construam relações com agentes externos, instituições de ensino, coletivos, outros museus e que, acima de tudo, mapeiem e reconheçam o cenário e a

comunidade em torno a partir de suas respectivas disposições socioculturais. É preciso direcionar as práticas da Mediação Cultural para que esse público, antes marginalizado, torne-se efetivo e sinta-se participante, ativo e compreendido de pertencimento.

O que é raro não são os objetos, mas a propensão em consumi-los, ou seja, a "necessidade cultural" que, diferentemente das "necessidades básicas", é produto da educação: daí, segue-se que as desigualdades diante das obras de cultura não passam de um aspecto das desigualdades diante da Escola que cria a "necessidade cultural" e, ao mesmo tempo, oferece os meios para satisfazê-la. (BOURDIEU; DARBEL, 2018, p. 68)

De volta a Mirian Celeste Martins (2003, p. 9), em um material de ação educativa produzido especialmente para a 4ª Bienal do Mercosul, a arte-educadora afirma que não há espectador totalmente ingênuo, defendendo a bagagem cultural que cada sujeito carrega consigo: "há marcas culturais tatuadas nas pupilas dos olhos dos alunos⁵ que não devem ser desprezadas, mas sim incorporadas e ampliadas durante a leitura para que novas interpretações e construção de sentido possam ser desveladas."

A ação mediadora para Martins (2007, p. 1035, itálico nosso) "não pode ser compreendida como uma ponte entre quem sabe e quem não sabe, entre a obra e o espectador, mas como um 'estar entre' muitos". A autora acrescenta que esse "estar entre" na Mediação Cultural não pode desconhecer nenhum dos interlocutores envolvidos e tem por objetivo maior: "provocar uma experiência estética e estética.". (MARTINS, 2005, p. 55 apud MARTINS, 2007, p. 1035)

Nesse sentido, pode-se perceber a Mediação Cultural como um processo correlacionado a uma ação que se dispõe entre partes. Não é sobre uma responsabilidade da partilha, mas sim sobre oportunizar e garantir que todo o contato com qualquer que seja a manifestação artística ou o bem cultural seja singular.

Mediação Cultural como dissenso e insatisfação

Entre os conceitos e exemplificações mais recorrentes sobre Mediação Cultural, sua compreensão como um processo crítico e autocrítico – inclusive às próprias instituições – ainda é pouco difundida. Seja nos textos, seja nas propostas educativas dos espaços de arte. Muitas vezes, a institucionalização desses lugares acarreta na supressão do sujeito artista-educador, ignorando as particularidades culturais, políticas, econômicas e sociais que esse sujeito carrega consigo. Tal dinâmica difere do visitante, que tem como premissa suas singularidades e posicionamentos preservados e tidos como força motriz para que a ação mediadora "aconteça".

A respeito disso, em uma conversa⁶ entre Caio Honorato e Mônica Hoff, registrada em texto na organização de Renata Cervetto e Miguel López, *Agite antes de usar* (2018), tal questão é bem desenhada. Hoff enfatiza que os sujeitos responsáveis por essa ação não são agentes passivos e a serviço da instituição, mas sim o que há de mais político dentro delas. Para a artista-curadora-pesquisadora, mediação é sobre tomar partido das coisas, pontuando que essa ação nunca foi estritamente sobre obras de arte ou sobre o campo da arte.

Mônica Hoff (2018, p. 170) se opõe aos conceitos que tratam a mediação como conciliadora e sugere uma revisão acerca das premissas atreladas a essa concepção. A problemática não está em compreender a mediação como encontro, diálogo e experiência, mas sim em reproduzir e acreditar sistematicamente na mediação conciliadora que se baseia, quase sempre, em conceitos afirmativos e, raramente, desconstrutivos ou anarquistas:

Após mais de uma década pensando a mediação na prática, e não apenas atrelada às instituições, percebi que uma mediação conciliadora demais inviabiliza a própria mediação, pois uma mediação conciliadora demais olha para a mediação, não para o mediador; numa mediação conciliadora demais, os mediadores não existem - pois ela reforça a ideia de que eles são o "meio", a "ponte", os que "facilitam conexões", fazendo-os, portanto, desaparecer enquanto agenciadores de um pensamento crítico e autônomo.

Ainda dentro desse diálogo, a artista-curadora-pesquisadora lança o questionamento sobre essa posição pacificadora atribuída à mediação, contrapondo com a possibilidade, tão legítima quanto, da mediação geradora de debate, desacordo e autocrítica. Aquela que não necessariamente irá responder alguma pergunta e caso faça, pode vir a ser não satisfatória. Hoff (2018, p. 171) propõe a mediação como dissenso e que esse seria o primeiro passo para uma virada efetivamente educacional na arte e em suas instituições.

Já o artista Jorge Menna Barreto (2014, p. 210, itálico nosso) convida a pensar uma mediação que opere a partir de uma "garantia de insatisfação". Para Barreto, uma mediação crítica seria aquela que não busca por facilitar a experiência do público, levando em consideração práticas que visam deixar a obra mais transparente, mas a que busca maneiras de multiplicar a sua "poeticidade": "*poética + opacidade*".

Jorge Menna Barreto dá sequência a seu pensamento propondo que o público volte para casa insatisfeito, com indigestão, irritado, como se tivesse sido traído na sua própria expectativa de "querer ir pra casa satisfeito". Para o artista (2014, p. 210), é importante pensar sobre projetos educativos que garantam a sobrevivência do espanto e do incômodo, crendo que essas características sejam os dois maiores capitais pedagógicos: "podem (sem garantia) ativar o antigo 'desejo de querer saber mais', base de toda a filosofia. [...] seria o real estado de participação, potencializado pela ação educativa."

⁶ Conversa realizada no ano de 2016 por meio do software Skype e transcrita no capítulo *Mediação não é representação: uma conversa*.

⁵ No texto em questão, a autora faz referência à mediação em arte em sala de aula. Apesar do contexto, o pensamento se aplica também ao cenário das instituições culturais e a seus públicos que, assim como os alunos, possuem seus repertórios e particularidades. As ações mediadoras partem desse lugar, reconhecendo a multiplicidade de percepções e traçando percursos que se aproximam.

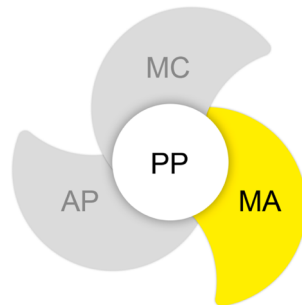
Assim, o público entraria em uma exposição como espectador e sairia como participante da obra, garantindo a essa manifestação artística uma “sobrevida e continuação além-mar”:

Gosto de pensar na diferença entre a homeopatia e a alopatia. A alopatia, diante de um sintoma, procura combatê-lo, silenciá-lo até. A homeopatia, por sua vez, busca salientá-lo, até intensificá-lo, para que então o corpo mesmo reaja. É assim também que os soros antiofídicos funcionam no caso de uma mordida de cobra. A cura (reação) não está na supressão, facilitação ou diluição do conflito presente em uma obra, mas na intensificação do sintoma, na concentração, na potencialização. Gosto de pensar que as boas obras são aquelas que nos picam e inoculam um veneno que não nos deixa dormir, que alteram o nosso eixo de equilíbrio. Uma mediação crítica é fiel ao veneno e consiste em uma segunda picada. (BARRETO, 2014, p. 210)

Ademais, é preciso ressaltar que mediar não é um ato ou uma ação que se baseia em interpretações ou análises de produções artísticas, mas sim age em um movimento que pode resultar ou não em interpretações, análises, debates, encontros e desencontros. A Mediação Cultural atende não só a demandas dos espaços de arte como visto e reforçado aqui, mas também de todos aqueles que promovem cultura e práticas pedagógicas interdisciplinaridades-transdisciplinares.

Peça-hélice amarela: Mediação Artística

Diagrama 3 - Mediação Artística



Fonte: autoria própria.

Ao iniciar o texto sobre Mediação Artística, é importante ressaltar que suas fronteiras são intercambiáveis com a Mediação Cultural. Não à toa, esse trabalho buscou se sustentar nas áreas de interseção, mas é necessário reconhecer as particularidades existentes em cada um desses domínios.

Ambos os campos são operantes no que diz respeito às noções de Mediação apontadas até então – essa que tem como fundamento a relação com o(s) público(s). Por esse motivo, o centro do diagrama, tido como eixo, representa o público-participante. É a peça que faz a junção de todas as outras e permite que as peças girem em seu entorno.

A Mediação Artística pode estar inserida no contexto da Mediação Cultural ou ser lida ao mesmo tempo como tal. Esse princípio se aplica também a Mediação Cultural: ser ao mesmo tempo uma ação que remete à arte. Todavia, a Mediação Cultural pode ocorrer sem nenhum compromisso ou intencionalidade de uma prática artística. Museus históricos e/ou de ciências naturais pensam e desenvolvem ações educativas alinhadas com a concepção da Mediação Cultural. Os educadores desses espaços não necessariamente recorrem ao pensamento artístico ou propõem, intencionalmente, uma ação artística.

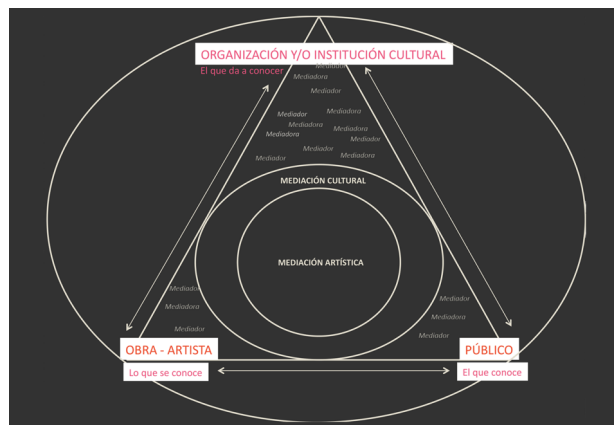
Um educador-historiador de um dado museu e/ou memorial que salvaguarde a história e memória de uma personalidade política, por exemplo, promoverá ações mediadoras, mas essas, mais uma vez, não serão necessariamente artísticas. Primeiro, por conta da intencionalidade desse sujeito educador e segundo, por conta do acervo ou debate suscitado. Ele pode sim articular na transversalidade e, portanto, partir do campo da arte, fazer aproximações a ele ou terminar nele e criar abordagens e metodologias que contemplem linguagens artísticas. Só é preciso enfatizar que esse movimento não é ordinário.

Mesmo que esse trabalho procure reafirmar a não-unilateralidade dos processos de criação e do pensamento artístico, ele também não buscará atribuir nenhum tipo de responsabilidade correlacionada a operações artísticas aos profissionais da cultura e espaços do mesmo segmento. Isso se dá por compreender que essas instituições trabalham seus acervos de maneira particular e, conseqüentemente, seus educadores não serão vinculados de maneira indispensável a um recorte artístico.

Carla Moya e Javiera Rodríguez (2020, p. 4, tradução nossa), no trabalho intitulado como *Mediarte: La mediación artística como práctica para la transformación social*, recorrem ao Conselho Nacional da Cultura e das Artes do Chile, órgão que antecedeu o atual Ministério da Cultura, das Artes e do Patrimônio, para definirem o conceito de Mediação Artística: “é um campo mais específico da mediação cultural e é constituído por todo o leque de intervenções e relações que o mediador induz e estabelece entre a obra artística e sua recepção no público.”

O documento⁷ citado pelas autoras traz, inclusive, um diagrama compreendendo a Mediação Artística como campo inserido dentro da Mediação Cultural, compartilhando dos pensamentos que esta pesquisa também busca sustentar.

Imagem 2 - Digrma proposto pelo Conselho Nacional da Cultura e das Artes do Chile revelando o campo de atuação da Mediação Artística

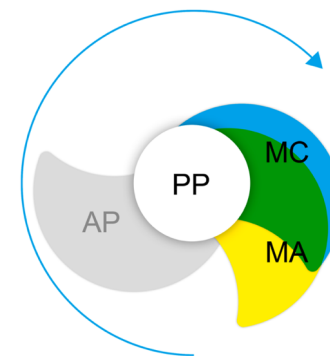


Fonte: Conselho Nacional da Cultura e das Artes do Chile.

Mais uma vez, a intenção da pesquisa não é insinuar novos conceitos ou fazer uma revisão daqueles já existentes. Porém, seguindo o pensamento de Mirian Celeste Martins (2018) sobre o conceito de Mediação Cultural como ação, direciona-se também o olhar para o educador, artista, curador, público ou qualquer outro agente que pense e articule essa ação. Ao agregar a concepção “Artística” à Mediação, é demarcado um campo que direciona ou vincula essas ações ao campo das artes e até mesmo a própria prática artística.

Abaixo, o Diagrama 4 apresenta a rotação da peça-hélice ciano, responsável por representar a Mediação Cultural. Nele, é evidenciada tal situação descrita anteriormente, onde a área de cor verde sinaliza a interseção entre Mediação Cultural e Mediação Artística.

Diagrama 4 - Inter-relação entre Mediação Cultural e Mediação Artística



Fonte: autoria própria.

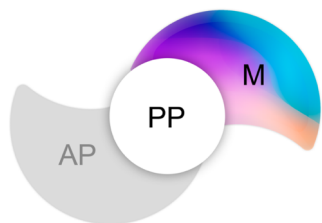
Mediação: uma peça hipotética

Por um instante, surge a possibilidade de se pensar na inserção de uma peça-hélice identificada apenas como Mediação, onde Mediação Cultural, Mediação Artística e outras terminologias possíveis estariam contidas ocupando o mesmo desenho, agregando suas variações, tanto de conceitos, quanto de ações nos múltiplos espaços, inclusive escolares.

Não à toa, aqui sua representação assume um sistema de cor não adotado até então, sabendo que essa peça englobaria, de forma generalizada, imensuráveis práticas mediadoras dentro da arte-educação, museologia, história, ciências naturais e tantos outros campos e espaços.

⁷ Arquivo disponibilizado pelo Conselho Nacional da Cultura e das Artes do Chile (2013) sob o título *Mediación Artística y cultural*. Disponível em: <https://www.cultura.gob.cl/wp-content/uploads/2013/08/rc-presentacion-mediacion-artistica-CNCA.pdf>

Diagrama 5 - Mediação



Fonte: autoria própria.

Entretanto, mesmo que fosse uma tentativa de esquivar de possíveis ruídos produzidos dentre as *definições* de Mediação, não atenderia às questões desta pesquisa, que se inclina nitidamente para uma proposta que compreenda a Mediação Cultural e a Mediação Artística como *peças* de uma mesma matriz, mas que produzem, ao mesmo tempo, *rotações* de natureza singular. É como se as peças-hélices MC e MA estivessem, bem pequeninhas, dentro da peça M, cercadas de tantas outras possíveis no campo da Mediação.

O próprio entendimento de Mediação até aqui não só valida o surgimento de novas terminologias, como também propicia manifestações diversas. Seria abarcado nessa peça inúmeras outras ações ligadas à Mediação, não somente aquelas direcionadas à cultura – visando espaços de arte – e artísticas. Nesse caso, confrontou-se a totalidade do desenho do Diagrama 1 proposto inicialmente⁸ com a carência de especificidades do Diagrama 5, percebendo que esse último não seria capaz de abranger todas essas possíveis ramificações, sendo necessário repensar e reconfigurar sua representação.

Durante o avançar das investigações para compor esta pesquisa, essa reflexão foi se incorporando ao esbarrar em conceitos que apresentam a Mediação também como arte, indo além de preceitos recorrentes ligados a uma ideia cultural-pedagógica direcionada aos espaços de arte e cultura que buscam estancar uma necessidade sociocultural. Sendo assim, reafirmou-se que o Diagrama 5 não seria capaz de objetivar as hipóteses que esta pesquisa busca sustentar.

Inspirado nos fios⁹ descritos por Mirian Celeste Martins em *Mediações culturais e contaminações* estéticas (2014, p. 256), talvez uma alternativa para melhor elucidar a representação da peça Mediação,

que é apresentada como uma pressuposição, seria imaginar pedaços de linhas de crochê de diferentes cores, tamanhos e espessuras. Suas pontas seriam amarradas umas nas outras formando uma só corda, mas repleta de nós. Posteriormente, esse cordão seria todo embolado, criando uma bola de linha colorida na qual não seria mais possível localizar suas extremidades. Pronto, esse *emaranhado*¹⁰, como caracteriza Mirian Celeste Martins (2014), seria a Mediação.

Ao tentar puxar uma das linhas para desfazer o bolo, esta seria uma das possibilidades contidas no campo da Mediação. Poderia ser, por exemplo, a Mediação Artística. Esse fio que começa a ser exposto para fora do bolo de linhas tem suas próprias características. É possível descrever sua cor, se é fino, espesso, felpudo e a quais outros fios ele se conecta. A intenção não é desembolar o *emaranhado*, mas sim notar que aquele fio, apesar das suas particularidades, faz parte de algo maior e não está sozinho. Além de seus nós, se entrelaça com tanto outros fios contidos ali.

Mediação como arte: alguns aspectos

Em relação ao entendimento da Mediação como arte, na publicação *Mediação Artística* (2011, p. 5-6), do Goethe-Institut, a especialista em Artes Visuais, Eva Schmitt, aponta para o texto¹¹ do professor de Pedagogia Artística, Carl-Peter Buschkühle, no qual ele sugere que a mediação do conhecimento sobre arte não esteja em primeiro plano, mas que a apropriação do “pensamento artístico” assuma esse papel a fim de perceber e modelar a própria vida.

Além disso, Schmitt sustenta seu argumento sobre a possibilidade de se compreender a Mediação como arte nos escritos do professor de Arte e sua Didática, Pierangelo Maset, nos quais ele norteia que a mediação em arte englobe, em sua dimensão, processos artísticos e/ou desenvolva os mesmos.

A autora (2011, p. 6, itálico da autora) busca, por meio de características da arte contemporânea, sobrepor as fronteiras entre arte e mediação:

Tenta-se englobar a diversidade e especificidade dessa arte em conceitos como arte pública ou arte em espaços públicos, arte que se refere a ações e processos, arte relacional, *action art*, *performance lectures*, arte baseada na comunidade e projetos artísticos participativos. Em todas essas abordagens, não são mais os objetos ou trabalhos que se referem a materiais que estão em primeiro plano. Com ajuda de comunicação, troca e interação, focam a relação com interessados em arte ou o envolvimento (casual ou arbitrário) de terceiros na criação e no uso de um trabalho. Mas dessa forma essas conceituações e os conteúdos dessa arte em última análise transportam exatamente o mesmo que as abordagens de mediação de arte semelhantes.

¹⁰ Descrição de Mediação feita por Mirian Celeste Martins referenciada na página 24 deste trabalho.

¹¹ Kunstpädagoginnen müssen Künstler sein. Zum Konzept künstlerischer Bildung (“Os arte-educadores precisam ser artistas. Sobre o conceito de educação artística”) do ano de 2004.

⁸ Diagrama 1 – Mediação Cultural, Mediação Artística, Arte Participativa e Público-participante localizado na página 21 deste trabalho.

⁹ A arte-educadora cria aproximações com a obra de Tatiana Blass, *Penélope* (2011), para elucidar a construção do livro *Pensar juntos mediação cultural: [entre]laçando experiências e conceitos* (2018): “E, assim, foi se construindo o livro, mediação com a cultura, entendida como um campo expandido para experiências estéticas, em fios que vão se conectando em todos os sentidos.” (MARTINS, 2014, p. 256)

Outro ponto relevante é entender a Mediação no contexto nacional; assim como Mônica Hoff se opõe aos conceitos tradicionais acerca da Mediação por aqui, é preciso reconhecer também a escassez de produções que a percebam como arte. Mesmo que os museus e outros espaços culturais promovam, frequentemente, ações artísticas-educativas diversificadas, elaboradas pelos próprios educadores ou por convidados, pouco se tensiona o aspecto artístico contido na Mediação. Logo, o “artístico”, nesse trabalho, busca não somente reafirmar os seus percursos, como também, por consequência, validar a mediação igualmente como arte.

[...] a mediação artística institucionalizada era e é tradicionalmente vinculada de maneira estreita ao sistema escolar e educacional. Por isso, as tendências e os debates frequentemente são limitados a um âmbito nacional e diferem muito entre si no contexto internacional. (SCHMITT, p. 5, 2011)

Aliás, a concepção artística atrelada à Mediação não deve, sequer, criar margem para uma tentativa de desligar esse recorte dos preceitos pedagógicos. Pelo contrário, ele surge como ramificação das práticas arte-educativas já articuladas pelos espaços de arte e outros agentes a fim de estudar e reconhecer possibilidades de mediação.

A pedagoga e doutora em Bellas Artes Ascensión Moreno González (2016, p. 17, tradução nossa) define Mediação Artística como um território de práticas artísticas e educativas onde a atividade artística atua como uma ação mediadora. Para a autora, essa integração se constitui como um instrumento de intervenção junto a grupos e comunidades no intuito de colaborar com suas situações individuais, grupais e comunitárias.

González (2016, p. 15) se dedica a pesquisas em torno da Mediação Artística e se volta para a tentativa de unir as mais diferentes práticas de intervenção social e práticas educativas por meio da arte. Não necessariamente parte de uma linguagem artística específica, mas atingindo um ponto em comum onde seja possível partilhar ações que potencializem a criatividade dos sujeitos a partir da arte.

A autora leva em consideração os grupos em situação de exclusão social, a educação e o acesso aos bens culturais para pensar sobre Mediação Artística. Um lugar muito próximo à atuação da Mediação Cultural como uma ação em prol da democratização sociocultural, mas que, nesse caso, agrega práticas artísticas em seu contexto.

Mediação Artística: territórios ativos entre arte, cultura e educação

Por último, a peça-hélice amarela se refere à Mediação Artística, compreendendo também bidimensionais, tridimensionais ou quaisquer outros dispositivos artísticos enquanto potenciais

mediadores. *O Café Educativo* (2007), do artista, Jorge Menna Barreto, citado anteriormente, segue como exemplo.

Segundo o próprio artista (2017, p. 186), o projeto, a princípio, não foi concebido como obra; era elucidado como uma ferramenta de mediação direcionada ao público espontâneo. No ano de 2007, Barreto compunha o Grupo de Ação Colaborativa que atuava no Paço das Artes, uma espécie de setor educativo coordenado pelo artista na instituição. Juntos, propunham ações correlacionadas à programação de exposições daquele ano.

O Café Educativo se consistiu em um ambiente de café que, apesar de concebido em 2007, foi instalado pela primeira vez no espaço expositivo do *32º Panorama da Arte Brasileira*, no Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 2011. De acordo com o artista (2012, p. 131), uma das particularidades da instalação era contar com um mediador educativo para fazer o atendimento, ao invés de um garçom. Além disso, era um espaço de mediação espontânea onde o público podia usar do ambiente para ler revistas ou jornais, assistir filmes e até mesmo acessar a internet.

Jorge Menna Barreto (2017, p. 187-188) contextualiza a evidente condição subordinada do discurso educativo nas ações voltadas para o público nas instituições de arte brasileiras, direcionando sua observação para a expressão “visita guiada”, comumente utilizada pelos grupos e até mesmo pelos próprios espaços. Para o artista, a mediação nessas situações é a favor das obras de arte e/ou das instituições e acaba por prestar um serviço de esclarecimento, informação ou interpretação. Há, nesse sentido, o risco de alocar os serviços educativos para um lugar excessivamente comercial ao buscar e garantir esse tipo de satisfação do público.

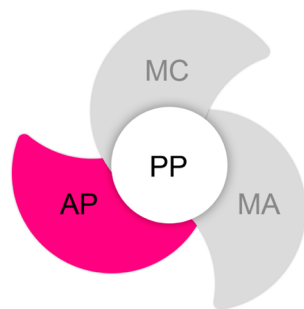
O que se busca é uma educação que não seja apenas uma prestação de serviço, voltada para o atendimento ao público, mas uma forma de produção de sentido, incorporada de forma mais complexa aos projetos curatoriais. (BARRETO, 2017, p. 187, tradução nossa)

Para o curador e crítico Alexander de Cerqueira Santiago (2017, p. 115), a percepção do *Café Educativo* como obra de arte não pode ser ignorada, mesmo que a proposição tenha sido pensada sob a perspectiva educativa. Santiago o define como obra-intervenção que se configura em um espaço entre arte e ambiente de conversa: “uma proposição de artista com características estéticas inegáveis, haja vista sua disposição no espaço e a preocupação com as formas e as cores do mobiliário.”

Vale lembrar que a instalação de Barreto, concebida no final dos anos 2000, ainda assume outras organizações em sua estrutura física sempre que há novas montagens. As peças do mobiliário são repensadas a partir do espaço expositivo, sem perder suas qualidades de *site specific*.

Peça- hélice magenta: Arte Participativa

Diagrama 6 - Arte Participativa



Fonte: autoria própria.

Em que contexto a participação ocorre? Qual o perfil dos participantes? Que tipo de mediação torna-se necessária para gerar a participação? Pode ser mais adequado considerar a participação apenas como uma tentativa de ativar formas de engajamento menos experimentadas? Ou uma alternativa às interfaces padronizadas e controladas? (PELED, p. 3, 2016)

Sobre o entendimento da palavra “participação”, Yiftah Peled (2016, p. 2-3) apresenta diversos sentidos que o termo pode assumir: “unir, fazer parte, junto, com, dentro, aviso, envolvimento, engajamento, compartilhamento, sociabilidade, com os outros, parte da ação, parceira [...]”. Nas artes visuais, o artista indica que a participação ocorre desde a modernidade, mas que os movimentos da década de 1960 protagonizam ações participativas que fundamentaram a arte contemporânea.

Para Peled, a participação nas artes visuais tem sido caracterizada por artistas, críticos e pensadores como um fenômeno migratório da arte moderna para novas formas de ativação, em que o visitante dispõe de inúmeras possibilidades de engajamento nas obras de arte. Além disso, as premissas participativas estariam oportunizando dinâmicas artísticas coletivas que desenvolvem projetos políticos e estéticos não direcionados para o objeto.

Outro aspecto da participação nas artes visuais, descrito pelo autor (2016, p.3), seria a projeção alternativa frente à tradicional da passividade do espectador contemplativo nos espaços de arte. Mas, ao mesmo tempo, Peled levanta a hipótese de os suportes artísticos

tradicionais serem mais participativos, já que seu código é mais acessível e conhecido: “a obra que exige (somente?) a visão contemplativa é um tipo de trabalho que não precisa (ou precisa menos?) de introdução, instrução, mediação ou controle institucional diferenciado.”. O autor enxerga um paradoxo possível entre a convenção/participação, questionando se, na verdade, as propostas de arte participativa não dificultariam o acesso do visitante à obra de arte.

Propostas diferenciadas de visitação podem tornar-se um obstáculo para quem não está disposto a sair da sua zona de conforto ou de um estado de percepção mais condicionado. Ao mesmo tempo, propostas de arte participativa não garantem que a ação do visitante cause algum efeito. (PELED, 2016, p. 5)

Apesar disso, a (auto)crítica realizada pelo artista, engajado em processos participativos, não soa como uma questão desmotivadora; pelo contrário, Yiftah Peled (2016, p. 6) acredita que essa discussão em torno das estruturas da arte participativa permite que seus praticantes realmente métodos e práticas. As estruturas que irão definir o engajamento podem ser elaboradas com foco nos sentidos dos participantes – (mais) ocular, (mais) tátil, (mais) olfativa ou auditiva e/ou multissensorial –; a partir de medidas temporais; podem ser mecânicas ou emocionais; mas, independentemente disso, são incompletas. Elas demonstram limitação e exclusão em algum nível. O artista propõe que, talvez, o termo “projeto de arte” seja melhor empregado para sinalizar que se trata de um processo não concluído e que pode assumir muitas direções: “Pode, inclusive, desviar, tomar novos percursos, não chegar ou até falhar? Ou mesmo...”.

Seguindo o contexto do chamado à participação na arte, Claire Bishop (2006, p. 12, tradução nossa) analisa a arte participativa a partir de três motivações recorrentes a quase todas as situações artísticas que buscam incentivar a participação na arte: ativação; autoria; comunidade. Essas motivações são identificadas desde a década de 1960 e podem ocorrer de maneira isolada ou simultânea.

A ativação seria em relação à concepção do sujeito ativo, aquele que é empoderado a partir da experiência da participação, que pode ser física ou simbólica. Tal motivação ocorre na expectativa de que esses sujeitos *recém-emancipados*¹² sejam capazes de traçar suas próprias realidades sociopolíticas. Com isso, a estética da participação se legitima a partir de uma relação casual, mas intencionada, entre a experiência contida em uma obra de arte e a dimensão individual-coletiva.

A segunda motivação trata da autoria, na qual o gesto de cedê-la, parcialmente ou por completo, é considerado um gesto mais igualitário e/ou democrático, diferentemente da obra concebida por um único artista. Além disso, a produção compartilhada – ou a criatividade colaborativa –, sem hierarquização, manifesta benefícios estéticos de maior risco e imprevisibilidade que resultam em um modelo social mais

¹² Tradução nossa para a expressão “newly-emancipated” utilizada pela autora.

positivo. Ou seja, o compartilhamento da autoria acarretaria também na partilha das responsabilidades.

Já a terceira motivação se volta para a percepção da crise na comunidade e para a responsabilidade coletiva. Claire Bishop (2006, p. 12) afirma que a restauração do vínculo social por meio de uma elaboração coletiva carregada de significados foi um dos principais impulsos por trás da arte participativa – um movimento que se opõe aos efeitos alienantes e isolantes do capitalismo.

Estética relacional e a qualidade das relações

O curador Nicolas Bourriaud, em seu livro, *Estética Relacional* (2009), desenvolve, a partir da produção de artistas, principalmente da década de 1990, o seu conceito sobre obras relacionais. O pensamento de Bourriaud se apoia no contexto de encontro entre arte e público e nas possibilidades de interação humana. A *arte relacional*, termo cunhado pelo curador, é vista como um impulso para gerar tais situações de interação, socialização e oportunidades de participação.

Ao tomar a *arte relacional* “como horizonte teórico a esfera das interações humanas e seu contexto social” (2009, p. 19-20), Bourriaud atesta uma inversão radical dos objetos estéticos, culturais e políticos pressupostos pela arte moderna. O argumento para sustentar esse pensamento são as condições da cultura urbana e a aplicação desse modelo de cidade a praticamente todos os fenômenos culturais. Em outras palavras, os efeitos da globalização. Para o crítico, a *arte relacional* busca estabelecer encontros tomados pela intersubjetividade, na qual o sentido é elaborado de forma coletiva. Surge ainda como uma reação ao contexto contemporâneo social, econômico e das comunicações: “O contexto social atual restringe as possibilidades de relações humanas e, ao mesmo tempo, cria espaços para tal fim.” (BOURRIAUD, 2009, p. 23).

Nicolas Bourriaud pensa na estética relacional como uma espécie de instrumento indicador para caracterizar a prática artística contemporânea no campo cultural atual. Além disso, o crítico acredita (2009, p.18), a partir do que ele chama de “aprender a habitar melhor o mundo”, que essas obras constituem modos de existência ou modelos de ação dentro da realidade existente, não perseguindo mais a meta de formar realidades imaginárias ou utópicas. É como se a *arte relacional* se apresentasse para o espectador como um meio para constituir comunidades possíveis.

Tais experiências da prática artística que se concentra na esfera das relações inter-humanas estariam em curso desde o começo da década de 1990, segundo Bourriaud (2009, p. 40). Gradativamente, artistas se concentram nas relações que os seus trabalhos poderão criar junto ao seu público e/ou nas possibilidades de modelos de socialidade.

Logo, esse tipo de produção passa a construir, além do campo ideológico e prático, novos domínios formais. Para o crítico, soma-se ao caráter relacional – intrínseco da obra – as figuras de referência das relações humanas, dando a elas o status de “formas” artísticas:

[...] assim, as reuniões, os encontros, as manifestações, os diferentes tipos de colaboração entre as pessoas, os jogos, as festas, os locais de convívio, em suma, todos os modos de contato e de invenção de relações representam hoje objetos estéticos passíveis de análise enquanto tais. (BOURRIAUD, 2009, p. 40).

Por outro lado, Claire Bishop (2011, p. 120) se opõe ao pensamento de Bourriaud no que tange às relações propostas pela *arte relacional*. Para a historiadora e crítica de arte, a qualidade dessas interações nunca são avaliadas ou questionadas, deixando de aprofundar nos tipos de relações humanas que o pensamento acerca da estética relacional tem produzido:

A qualidade das relações em “estética relacional” nunca são examinadas ou colocadas em questão. Quando Bourriaud afirma que “encontros são mais importantes que os indivíduos que os compõem”, percebo que essa questão (para ele) é desnecessária; todas as relações que permitem “diálogo” são automaticamente presumidas democráticas e, portanto, benéficas. Mas o que “democracia” de fato significa nesse contexto? Se a arte relacional produz relações humanas, então, a próxima pergunta lógica a se fazer é quais tipos de relações estão sendo produzidas, para quem e porquê.

Nesse sentido, elucidado por Bishop, é como se a produção de interações a partir de obras de arte relacionais bastasse e nenhum outro aspecto desse encontro fosse relevante, já que por si ele seria capaz de estabelecer modelos de socialidade positivos e/ou democráticos.

Ainda assim, a historiadora não se coloca em uma posição de sugerir que trabalhos relacionais desenvolvam uma maior consciência social; pelo contrário, Bishop (2011, p. 120) assume uma postura questionadora, buscando compreender quais seriam as estruturas determinantes para reconhecer um trabalho relacional e se isso seria algo dissociável das características físicas do trabalho ou se seria permeável a seu contexto: “Bourriaud quer igualar o julgamento estético ao julgamento ético-político das relações produzidas por um trabalho de arte. Mas como medimos ou comparamos essas relações?”.

Para Bourriaud (2009, p.80, itálico do autor), o que estabelece a experiência artística na contemporaneidade é “a *co-presença dos espectadores diante da obra*”, seja essa efetiva seja simbólica. O autor sugere que, diante de uma obra de arte, deve-se fazer algumas perguntas que levem a uma visão humana da arte:

Esta obra me dá a possibilidade de existir perante ela ou, pelo contrário, me nega enquanto sujeito, recusando-se a considerar o Outro em sua estrutura? O espaço-tempo sugerido ou descrito por esta obra, com as

leis que a regem, corresponde a minhas aspirações na vida real? Ela crítica o que julgo criticável? Eu poderia viver num espaço-tempo que lhe correspondesse na realidade? [...] as obras de arte que me parecem hoje dignas de interesse são as que funcionam como interstícios, como espaços-tempos regidos por uma ordem que vai além das regras vigentes para a gestão dos públicos. O que nos chama a atenção no trabalho dessa geração de artistas é, em primeiro lugar, a preocupação democrática que o anima. Pois a arte não transcende as preocupações do cotidiano: ela nos põe diante da realidade através de uma relação singular com o mundo [...]. (2009, p. 80-81, grifo nosso).

Outro ponto questionado por Bishop (2011 p. 117) é a distância criada por Nicolas Bourriaud entre a *arte relacional* – difundida a partir da década de 1990 – e as produções das décadas anteriores. Para a autora, os argumentos em defesa da estética relacional feitos pelo crítico e curador são familiares aos processos artísticos desenvolvidos desde a década de 1960: “Essa ideia de considerar o trabalho de arte como um disparador potencial para a participação não é exatamente nova – pense nos happenings, nas instruções do grupo Fluxus, na performance dos anos 1970 e na declaração de Joseph Beuys de que “todo homem é um artista.”. Todas essas manifestações foram acompanhadas pelo discurso da democracia e também da emancipação, segundo Claire Bishop.

Em síntese, as críticas feitas por Claire Bishop ao pensamento desenvolvido por Nicolas Bourriaud sobre a estética relacional não devem ser interpretadas como supressoras. São apontamentos que constroem uma discussão favorável no campo teórico e prático. Enquanto o curador busca por definir a *arte relacional*, a historiadora da arte demonstra que o hibridismo entre arte e vida podem dificultar uma avaliação crítica dessa forma de arte.

Configurações participativas: *o faça-você-mesmo*

Na prática, o convite à participação em obras tidas como colaborativas, muitas vezes, acontece por meio de um dispositivo e esse dispositivo pode ser textual, sonoro e/ou visual. Quando textual, a instrução ou provocação para engajamento traz o verbo no imperativo, criando uma relação de poder; agite; faça; corra; levante; grite; entre outras ações solicitadas de acordo com a dimensão do trabalho.

Essas instruções são baseadas na abordagem do *do-it-yourself*, também conhecido como DIY ou *faça-você-mesmo*. Anna Deuze (2010, p. 15, tradução nossa), define *do-it-yourself* como uma dinâmica de ordem e desordem, controle e jogo, organização e risco. Para a historiadora da arte, essa dinâmica se caracteriza como uma prática experimental, mas que não impede os artistas de definirem objetivos específicos e aspirarem resultados possíveis com suas ações participativas. Uma obra de arte concebida pelo aspecto do *faça-você-mesmo* pode ser lida, para além das características correlacionadas à

mediação, como um catalisador para mudança, seja de forma autoconsciente seja de autotransformação ou por meio de trocas sociais e interações.

Deuze estabelece essas obras de arte como aquelas que demandam uma participação – física e/ou conceitual – ativada pelo espectador, reconhecendo o vasto campo de práticas artísticas que utilizam desse fundamento. Essa é uma categoria de obras que não são unificadas por características formais e que vêm sendo desenvolvidas desde a década de 1960, sendo, atualmente, proeminentes na arte contemporânea. A autora (2010, p. 1, tradução nossa) alimenta seu discurso indo ao encontro da variedade de possibilidades que a prática participativa, estruturada pelo *do-it-yourself*, pode assumir: “pode ser um objeto para ser vestido ou tocado, uma partitura a ser executada, uma performance coletiva [...], um ambiente a ser adentrado [...], uma imagem digital a ser clicada ou uma combinação de um ou mais desses recursos.”.

Anna Deuze pontua ainda que, por consequência dessa variedade de formas que as práticas participativas podem assumir, elas são, muitas vezes, colocadas em categorias já estabelecidas das artes visuais do século XX, como a performance, a arte conceitual e a instalação. A diferença é que essas categorias buscam por enfatizar as discussões sobre os novos tipos de práticas ao invés de uma análise do papel do espectador em seu contexto. Mesmo alguns trabalhos já abordem a participação do espectador nessas práticas, as histórias tradicionais da arte costumam não levar em conta as particularidades do *do-it-yourself*.

Um olhar sob a prática

A artista Yoko Ono, em seu livro de instruções e desenhos, *Grapefruit* (1964), formula diversas instruções para a realização de peças e outras ações. Nelas, é possível perceber o modo verbal descrito anteriormente e a prática do *do-it-yourself*. A artista convida seu público-leitor-participante a gritar, imaginar, descascar, destruir e chorar.

PEÇA DE VOZ PARA SOPRANO

Grite.

1. contra o vento

2. contra a parede

3. contra o céu

Outono de 1961 (ONO, 1964, p. 22)

A artista, parte do grupo Fluxus, propõe com esse trabalho práticas de experimentação a partir dos múltiplos sentidos, despertando naqueles que se dispõem à participação situações com qualidades

distintas ao executarem uma mesma instrução. A realização – essa não como um produto, mas como ativação – permite acionar locais e tempos de forma sincronizada ou não. Assim, a ativação é evidenciada como um processo descentralizado, promovendo noções aceca do múltiplo na arte.

Fábio Visnadi (2020, p. 115) trata do *Grapefruit* como um exemplar significativo para a arte conceitual por reconhecer na produção de Yoko Ono as possibilidades de configurações de eventos criados pela artista, explorando perspectivas e modalidades distintas:

[...] uma espécie de enciclopédia das possibilidades configuracionais capaz de exauri-las em suas mais variadas alternativas: das peças que envolvem ações concretas simples (como passar um ano tossindo, repetir a primeira palavra que lhe afigurar até o nascer do sol, andar pela cidade com um carrinho de bebê vazio ou remover a água de um balde até que a lua não mais apareça) àquelas que demandam eventos complexos (como a gravação de sons corporais de diversas pessoas realizando atos distintos ou escutar um sino por uma hora e ir diminuindo a sua intensidade para que posteriormente ele ressoe somente nos seus sonhos até que você possa esquecê-lo definitivamente)

Nesse contexto de instruções dentro da Arte Participativa, também é pertinente mencionar *Do It* (1993), coordenado pelo curador e crítico de arte Hans Ulrich-Obrist. O projeto, idealizado junto com os artistas Christian Boltanski e Bertrand Lavier, se constituía em uma exposição ordenada a partir de instruções do grupo de artistas participantes. O formato expositivo ia na contramão daqueles que são comumente aplicados às exposições de arte e, a partir das instruções, era possível criar obras enquanto acontecia a exposição. O projeto suscitou questões em torno da autoria e possibilitou a multiplicidade da arte, garantindo que ela não se restringisse ao local de exposição¹³.

De acordo com Regina Melim (2006, p. 82), *Do It* buscou como referência histórica para sua estruturação conceitual a configuração de remoção da mão do artista, elaborada por Marcel Duchamp. Outras referências, segundo a autora, foram processos baseados em instruções de John Cage em suas anotações musicais, produções de Allan Kaprow e George Brecht, além dos cartões-eventos do Grupo Fluxus, mencionado anteriormente.

Melim recorre a Hans Ulrich-Obrist para evidenciar a concepção do modo de expor do *Do It* que desafiava as regras de circulação da arte contemporânea naquele momento: “Desenvolvendo-se como uma exposição que não deveria aniquilar diferenças e reduzir a complexidade para um produto, [...], mas sim aumentar diferenças e complexidade, e propor novas ‘temporalidades’”. (ULRICH-OBRIST, 2004, p. 11 apud MELIM, 2006, p. 82)

Ainda, segundo a autora, os artistas participantes e aqueles que organizaram o projeto buscaram por definir uma outra temporalidade de exposição, pontuando a cultura de exposições, em que, após sua

realização, tudo é desmontado e a galeria volta a se tornar um espaço vazio pintado de branco. Outro ponto é a versatilidade do projeto, que foi remontado em outros formatos, possibilitando a participação nos domicílios por meio de livro, programa de televisão e website¹⁴. Logo, desenvolvido em espaços distintos:

Espaços de experimentação por excelência, todas essas estruturas portáteis de exposição [...] podem se desenvolver nos mais distintos lugares. Porque o trabalho existe como instrução – potência deflagradora de um movimento participativo, criador contínuo de um espaço de ação do sujeito participante. (MELIM, 2006, p. 83)

Regina Melim (2006, p. 83) conclui destacando a “maneira de se constituir/construir” que uma determinada proposição artística pode possuir dentro do projeto. Mesmo que provisoriamente, tal ação pode ser expressada de muitas formas: “estratégias que se fazem muito mais como um processo coletivo do que como experiência individual.”.

Eixo: Público-Participante

TODO SER HUMANO É UM ARTISTA (BEYUS apud ROSENTHAL, 2011, p. 114)

Para finalizar a leitura das peças dos diagramas aliada aos seus conceitos, é necessário falar do eixo: o Público-participante (PP); peça essa que não é alimentada por nenhuma cor específica nas variações anteriores, mas que durante toda a apresentação das demais peças permanece ativada através das iniciais de identificação. Isso se dá por entender, dentro deste trabalho, que Mediação Cultural, Mediação Artística e Arte Participativa estão, de forma intrínseca, vinculadas a um ou mais públicos.

As mediações, tanto cultural quanto artística, são estudadas e acionadas pensando em maneiras que legitimem os discursos, manifestações e percepções de um sujeito ou comunidade. Igualmente, a Arte Participativa, como nome diz, carece de uma ativação realizada por um sujeito, grupo ou comunidade. Uma interação que se baseia na realização e não necessariamente em um produto. Essa realização pode ser espontânea ou arbitrária.

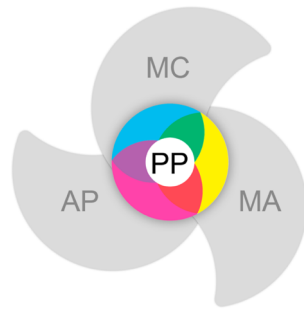
Agora, no Diagrama 7, o eixo aparece preenchido pelas três cores primárias que identificam as peças-hélices MC, MA e AP, além de cores secundárias resultantes da sobreposição dessas peças/cores.

Mais uma vez: o eixo é a peça que une todas as outras, sustentando-as para que realizem um possível movimento rotacional e assim promovam uma sobreposição.

¹³ Texto baseado na introdução da versão *do it (home)* produzida pelo Independent Curators International – ICI com curadoria de Hans Ulrich-Obrist durante a pandemia. O material está disponível através do link: https://www.dropbox.com/s/emzc1e7f0lq2j7i/ICI_DO%20IT%20HOME.pdf?dl=0

¹⁴ Desde a sua elaboração, o projeto já ganhou muitas versões, sendo algumas delas o *do it (museum)*, *do it (tv)*, *do it (in school)* e mais recentemente o *do it (home)*.

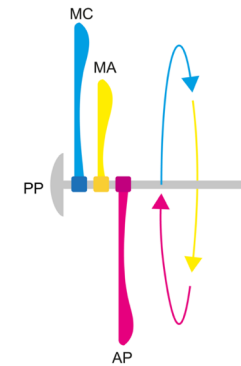
Diagrama 7 - Público-participante



Fonte: autoria própria.

Para melhor compreensão, o Diagrama 8 traz a representação do que seria uma visão lateral do Diagrama 1. Uma explicação de como ocorre a sobreposição às peças-hélices quando observadas pela representação frontal. A imagem é composta pelo eixo, agora em cinza, e as peças-hélices ancoradas em sua extensão. As setas, nas cores das peças-hélices, indicam os seus respectivos movimentos enquanto o eixo permanece imóvel. O eixo não gira; são as peças encaixadas em seu corpo que produzem movimento, sendo esse movimento empregado pelo sujeito-artista-educador-participante interessado em sobrepor as peças e seus conceitos.

Diagrama 8 - Visão lateral do diagrama Mediação Cultural, Mediação Artística, Arte Participativa e Público-participante



Fonte: autoria própria.

Além disso, o corpo deste texto considera como Público-participante não só aqueles que estão ou foram inseridos no contexto da Arte Participativa, mas abrange todos tipos de público; os que ativamente participam; os que visitam uma exposição de arte em um museu; os que olham para cima observando uma empena na correria da cidade.

Nós somos propositores

As argumentações feitas até aqui colocam o público/espectador no centro das reflexões. Diante disso, este texto pretende reafirmar essa posição. Ao articular sobre participação nas artes visuais, é indispensável pontuar as contribuições da artista Lygia Clark nesse processo compartilhado de criação e/ou experimentação desde a década de 1960.

Somos os propositores; somos o molde; a vocês cabe o sopro, no interior desse molde: o sentido da nossa existência.

Somos os propositores: nossa proposição é o diálogo. Sós, não existimos; estamos a vosso dispor.

Somos os propositores: enterramos a obra de arte como tal e solicitamos a vocês para que o pensamento viva pela ação.

Somos os propositores: não lhes propomos nem o passado nem o futuro, mas o agora. (CLARK, 1968)

A artista concretiza a figura daquele que lança um convite à participação efetiva na construção de sentidos de uma obra. Em seu último trabalho, *Estruturação do Self* (1976-1988), Lygia Clark convida o espectador a vivenciar uma experiência estética provocada pelas sensações que alguns objetos e ações podem despertar. A artista deixa a subjetividade daquele que os manuseia ou interage à tona, evidenciada.

A filósofa e crítica de arte Suely Rolnik (2002, p. 48) bem descreve esse processo participativo proposto por Clark: “a realização da obra implica essa mobilização na subjetividade do espectador de sua potência de vibrar as intensidades do mundo e de decifrar os signos formados por suas sensações.” Segundo Rolnik, a dimensão do trabalho suscita no espectador que participa uma ordenação de “aprendizado dos signos”, sendo completada justamente a partir desse aspecto.

Tal aprendizado implica um deslocamento em seu modo subjetivação: estrutura-se um “self”, como nomeia a própria artista. Essa configuração que irá assumir o comando da relação com o mundo, fazendo a interface de negociação entre o corpo vibrátil e o eu, que até então reinava soberano. [...] Uma “subjetividade estética” toma corpo. A operação, em princípio, liberta aquele que vive a obra de sua condição de espectador, se concordamos que essa se define basicamente pelo bloqueio da experiência do corpo vibrátil em sua subjetividade.” (ROLNIK, 2002, p. 48).

O que Suely Rolnik chama de “corpo vibrátil” é a dimensão da subjetividade da relação do ser humano com o mundo: “o eu com sua memória, inteligência, percepções, sentimentos, etc. – nosso operador pragmático, que permite nos situarmos no mapa dos significados vigentes, funcionarmos nesse universo e nos movermos por suas paisagens.” (2002, p. 44). É algo que vai além da percepção do mundo visível e dos sentimentos; é a força motriz na relação do ser humano com o mundo: a sensação.

No pensamento proposto por Rolnik (2002, p. 44-45), quando uma sensação é produzida, ela não é assinalada no mapa dos sentimentos que o sujeito dispõe, o que o leva a uma espécie de estranhamento. Na tentativa de se livrar do mal-estar disparado por esse estranhamento, o sujeito se vê em uma situação de decifrar a sensação desconhecida e a sensação acaba por se tornar um signo: “a decifração que tal signo exige não tem nada a ver com ‘explicar’ ou ‘interpretar’, mas com ‘inventar’ um sentido que o torne visível e o integre ao mapa da existência, operando nele uma transmutação.” O trabalho artístico se consistiria então nessa decifração das sensações.

Esse seria um aspecto contido na arte contemporânea que, segundo a filósofa, passa a trabalhar qualquer matéria do mundo,

provocando nele intervenções diretas. Além disso, sinaliza para a arte como prática de problematização: “decifração de signos, produção de sentido, criação de mundos.” (ROLNIK, 2002, p. 45). Para a autora, é essa intervenção na “cartografia vigente” e seu efeito de problematização do mundo que a prática estética constitui a obra:

O mundo liberta-se de um olhar que o reduz às suas formas constituídas e sua representação, para oferecer-se como matéria trabalhada pela vida enquanto potência de variação e, portanto, matéria em processo de arranjo de novas composições e engendramento de novas formas. (ROLNIK, 2002, p. 45)

Nessa perspectiva, o trabalho de Lygia Clark seria contribuinte na decifração dos signos, indo ao encontro da invenção de formas por meio dos signos que se apresentam e vão incorporando o “mapa vigente”. Suely Rolnik compreende a arte como uma prática de experimentação que participa ativamente da transformação do mundo, não se resumindo aos objetos resultantes de sua prática. Ou seja, não se trata de um produto final: “ela é essa prática como um todo: prática estética que abraça a vida como potência de criação em diferentes meios onde ela opera.” (ROLNIK, 2002, p. 46).

*Estruturação do Self*¹⁵ foi operante exatamente nesse contexto, no qual espaço e objetos utilizados por Clark se tornam relacionais: eram ligados ao universo cotidiano do espectador-participante. Os sentidos dessa experiência são construídos a partir de uma relação particular e íntima.

Muito próximo, Hélio Oiticica seguia no leito do mesmo rio. Seus trabalhos e diálogos com Lygia Clark foram além da discussão das posições entre artista e espectador, mas, nesse aspecto, era notório seu interesse em centralizar o sujeito e a descoberta do processo criador – realizada pelo próprio sujeito – a partir de seus trabalhos: “[...] procuro ‘abrir’ o participante para ele mesmo – há um processo de ‘dilatamento’ interior, um mergulhar em si mesmo necessário a tal descoberta do processo criador.” (OITICICA, 1967 apud RIVERA, 2002, p. 107).

A psicanalista Tania Rivera (2009, p. 108) explica que nesse pensamento do artista a criação se mostra um processo bem mais amplo do que o instante do surgimento de uma proposição por parte de Oiticica: “O ‘processo criador’ é a própria arte, fazendo-se no participante e implicando uma espécie de recriação de si mesmo.”

Ainda sobre as aproximações de Hélio Oiticica com Lygia Clark, Rivera (2009, p. 107, grifo nosso) aponta para uma “torção entre sujeito e objeto” promovida pelos artistas: “não pode mais haver de um lado criação e, de outro, fruição da obra. Não se trata de convidar o espectador a alguma ação diante de uma obra, mantendo inquestionáveis seu estatuto e os lugares de seu criador e de seu receptor.” A autora completa observando que esse pensamento é sobre colocar o sujeito em primeiro plano, relacionando-o ao que chama de

¹⁵ A artista realizava as sessões em seu apartamento em Copacabana, no Rio de Janeiro, utilizando materiais como sacolas plásticas, pedras, conchas, bolinhas de isopor e outros.

“acontecimento humano por excelência”, passível de ocorrer entre pessoas no campo da arte e/ou da vida.

Aproveitando a passagem pelos dois nomes da arte brasileira, a fita de Moebius é um elemento presente tanto nos trabalhos de Hélio Oiticica, quanto nos de Lygia Clark. O espaço topológico representado pela fita extingue a diferença entre o que seria o lado interno e externo ou o que estaria do lado de dentro e de fora: “uma operação no espaço capaz de anular a distinção entre fora e dentro – não porque ambos se uniram em uma conjugação sem falhas, mas porque entre objeto e sujeito algo se passa, numa torção” (RIVERA, 2009, 115).

Essa noção contida na fita de Moebius pode facilmente ser alinhada à leitura da peça-eixo, Público-participante, em relação as demais peças do Diagrama 1 e a todas as outras variações: opera uma dimensão complexa. Está, ao mesmo tempo, ativando e desativando os outros campos, sobrepondo-os e isolando-os: está entre.

Esses percursos só reafirmam a posição central do espectador ou Público-participante no desenrolar do pensamento deste trabalho. Independente do campo (Mediação Cultural, Mediação Artística ou Arte Participativa), o ser humano não é passivo, tampouco um receptor ou participante trivial; é um dos coeficientes no processo de criação.

Nesse instante, como sugestão, este trabalho compartilha a proposição *Caminhando* (1964), da artista Lygia Clark, para ser executada. Será necessária uma fita de papel, cola e tesoura:

Faça você mesmo um “Caminhando” com a faixa branca de papel que envolve o livro, corte-a na largura, torça-a e cole-a de maneira a obter uma fita de Moebius. Tome então uma tesoura, enfie uma ponta na superfície e corte continuamente no sentido do comprimento. Tenha cuidado para não cair na parte já cortada – o que separaria a fita em dois pedaços. Quando você tiver dado a volta na fita de Moebius, escolha entre cortar à direita e cortar à esquerda do corte já feito. Essa noção de escolha é decisiva e nela reside o único sentido dessa experiência. A obra é o seu ato. À medida em que se corta a fita, ela se afina e se desdobra em entrelaçamentos. No fim, o caminho é tão estreito que não pode mais ser aberto. É o fim do atalho. (CLARK, 1964)

O coeficiente artístico

Em *O Ato Criador*¹⁶, Marcel Duchamp (2004) transpõe as fronteiras entre espectador e artista. É possível identificar aproximações existentes no pequeno texto de Duchamp com os conceitos/definições/pensamentos que a Mediação – Cultural ou Artística – e a Arte Participativa dispõem em seu cerne em relação ao público ou àquele que participa, que ativa. Atribui a esse público/espectador a coautoria no processo de criação de uma obra de arte:

¹⁶ Trabalho apresentado por Marcel Duchamp na Convenção da Federação Americana de Artes, em Houston, nos Estados Unidos, em 1957.

[...] o ato criador não é executado pelo artista sozinho; o público estabelece o contato entre a obra de arte e o mundo exterior, decifrando e interpretando suas qualidades intrínsecas e, desta forma, acrescenta sua contribuição ao ato criador. (DUCHAMP, 2004, p. 74).

Duchamp (2004, p. 73) trata o coeficiente artístico no ato criador como aquilo que o artista quis realizar e o que na verdade realizou: “é o ‘coeficiente artístico’ pessoal contido na sua obra de arte.”. Seria uma espécie de entre o que foi intencionado, mas não ficou expresso, e o que não foi intencionado, mas que ficou expresso.

O artista faz uma analogia da relação do público com esse coeficiente artístico, indicando que trata de um estado bruto que precisa ser “refinado” pelo público, como o açúcar puro extraído do melado. Ou seja, um lugar comum, uma dimensão entre artista, obra e a quem vivencia, passível de construção, experimentação e transubstanciação, como o próprio Duchamp emprega.

Essa compreensão de que a concepção da obra deve ser vista envolvendo não apenas sua etapa laboral, mas também sua recepção, rompe com as noções antiquadas de genialidade e erudição atribuídas ao trabalho e ao artista. Duchamp deturpa diretamente essa narrativa e posição.

Próximo a esse pensamento, é possível recorrer também a Umberto Eco em seu livro, *Obra Aberta* (2005). O autor busca por definir a “abertura” de uma obra de arte fazendo referência ao momento de fruição experimentado pelo espectador:

[...] uma obra de arte é um objeto produzido por um autor que organiza uma seção de efeitos comunicativos de modo que cada possível fruidor possa recompreender (através do jogo de respostas à configuração de efeitos sentida como estímulo pela sensibilidade e pela inteligência) a mencionada obra, a forma originária imaginada pelo autor. (ECO, 2005, p. 40)

Eco (2005, p. 40) exemplifica esse momento de fruição se voltando para a multiplicidade de estímulos e de compreensão que cada público pode manifestar nesse instante, levando em conta particularidades como a cultura, tendências, preconceitos e outros aspectos da individualidade de cada ser humano. Isso pode acontecer mesmo que o autor produza uma forma acabada em si e aspire que tal forma parta de sua compreensão e seja fruída seguindo essa mesma ordenação: “uma obra de arte, forma acabada e fechada em sua perfeição de organismo perfeitamente calibrado, é também aberta”.

Ou seja, essa obra ainda sim é passível de inúmeras interpretações sem que isso resulte em alteração de sua irreproduzível singularidade, mas cada fruição torna-se uma interpretação e uma execução do trabalho artístico, “pois em cada fruição a obra revive dentro de uma perspectiva original.” (ECO, 2005, p. 40, grifo nosso).

Esses pensamentos apontam precisamente para percursos que se entrecruzam com as noções de Mediação Cultural, Mediação

Artística e Arte Participativa. Reafirmam, ainda, que o espectador não é passivo, tampouco um mero receptor, é um dos coeficientes no processo de criação e de significados de uma obra.

Notas sobre a emancipação

Munido de suas experiências e disposições socioculturais, por vezes esse Público-participante é estimulado a um processo estético e/ou político através de ações mediadoras/participativas como conversação, experimentações, objetos, jogos e outras proposições. Porém, vale ressaltar que esse mesmo Público-participante não se torna ativo somente a partir de estímulos, ele está constantemente engajado no seu dia a dia.

Jacques Rancière, dentro do seu *Espectador emancipado* (2012), aponta para os aspectos de associar e dissociar para constatar a emancipação de todos os sujeitos, considerando que ser espectador não é uma condição passiva a ser convertida em atividade, mas sim uma situação normal a todos os sujeitos: “é o poder que cada um tem de traduzir a sua maneira o que percebe, de relacionar isso com a aventura intelectual singular que o torna semelhante a qualquer outro, à medida que essa aventura não se assemelha a nenhuma outra.” (RANCIÈRE, 2012, p. 20).

Essas oposições - olhar/saber, aparência/realidade, atividade/passividade - são coisas bem diferentes das oposições lógicas entre termos bem definidos. Elas definem propriamente uma divisão do sensível, uma distribuição apriorística das posições e das capacidades e incapacidades vinculadas a essas posições. Elas são alegorias encamadas da desigualdade. (RANCIÈRE, 2012, p. 16-17)

Para o filósofo (2012, p. 17), a emancipação começa quando se questiona e se compreende que as evidências que estruturam as relações do dizer, do ver e também do fazer são pertencentes à estrutura da dominação e da sujeição. Essa oposição entre olhar, dizer e agir também é uma ação que confirma ou transforma a distribuição de posições, reforçando que o espectador também age, observa, seleciona, compara e interpreta. Liga, constantemente, o que vê àquilo que já viu, disse, fez ou sonhou anteriormente.

Dando sequência ao pensamento de Rancière, o espectador compõe sua própria narrativa a partir do vê, sente e compreende, da mesma forma com que atores, dramaturgos, diretores, dançarinos ou performers fazem. Acontece que, por momentos, o dramaturgo ou o diretor pode esperar do espectador determinada compreensão ou conclusão. Para o autor, esse pensamento segue a mesma lógica do pedagogo embrutecedor, aquele que objetiva uma transmissão direta e fiel: “há alguma coisa, um saber, uma capacidade, uma energia que está de um lado - num corpo ou numa mente - e deve passar para o outro. O

que o aluno deve *aprender* é aquilo que o mestre o *faz aprender*. O que o espectador *deve ver* é aquilo que o diretor o *faz ver*.” (RANCIÈRE, 2012, p. 18, itálico do autor).

Nesse sentido, há o mesmo risco nas práticas de Mediação Cultural e Mediação Artística, não o podendo descartar também a Arte Participativa e suas práticas colaborativas, que podem traçar “caminhos embrutecedores”. É necessária a compreensão de que um dado trabalho de arte ou processo artístico não terá uma interpretação única ou determinada.

Ainda, o teórico (2012, p. 15) coloca a tradução dos signos no cerne de toda aprendizagem e da prática emancipadora do “mestre ignorante”, mas enfatiza que esse “mestre ignorante” acaba por ignorar a distância embrutecedora, aquela que é transformada em um abismo radical: “só um especialista pode ‘preencher’. A distância não é um mal por abolir, é a condição normal de toda comunicação. Os animais humanos são animais distantes que se comunicam através da floresta de signos.”.

Não há dois tipos de inteligência separados por um abismo. O animal humano aprende todas as coisas como aprendeu a língua materna, como aprendeu a aventurar-se na floresta das coisas e dos signos que o cercam, a fim de assumir um lugar entre os seres humanos: observando e comparando uma coisa com outra, um signo com um fato, um signo com outro signo. Se o iletrado conhece apenas uma prece de cor, ele pode comparar esse saber com o que ainda ignora: as palavras dessa prece escritas no papel. Pode aprender, signo após signo, a relação entre o que ignora e o que sabe. Pode, desde que a cada passo observe o que está à sua frente, diga o que viu e comprove o que disse. Desse ignorante que soletira os signos ao intelectual que constrói hipóteses, o que está em ação é sempre a mesma inteligência, uma inteligência que traduz signos em outros signos e procede por comparações e figuras para comunicar suas aventuras intelectuais e compreender o que outra inteligência se esforça por comunicar-lhe. (RANCIÈRE, 2012, p. 14-15)

Essa tradução poética, colocada pelo próprio autor, é o caminho entre aquilo que o sujeito já sabe e o que ele ainda ignora, mas que pode aprender da mesma forma como aprendeu todo o resto a partir das suas próprias traduções. Logo, essa distância/abismo que Rancière apresenta não diz respeito a uma inteligência e outra a fim de ocupar posições intelectuais, mas sim às experiências e práticas de traduções do próprio sujeito.

Ligadas ao campo pedagógico, essas traduções podem ser apropriadas pelos caminhos da arte. Nesse ponto, aqueles que visitam ou participam de uma obra são tão tradutores quanto aos artistas e educadores. Para os que atuam em espaços expositivos, é comum ouvir frases como “Eu não entendi.” e/ou “Eu não entendo de arte”. O desafio não é converter essas frases em sentenças contrárias, mas instigar ou

reconhecer as traduções que esses visitantes ou participantes constroem a partir dessa situação e desse contato.

ATIVAÇÃO-ROTAÇÃO

Neste capítulo, será relatada a experiência na proposição artística-participativa *Segundos Socorros/Minutos Socorros*¹⁷, ativada em junho de 2021, no espaço do ContemporâneoSP, em Pinheiros, na cidade de São Paulo. Sua execução serviu como estudo para o desenvolvimento dos diagramas apresentados anteriormente e suas respectivas dinâmicas.

Ao longo dos estudos, o trabalho de pesquisa passou por alguns contratempos e se abriu para novos rumos. Mantendo as suas hipóteses, ele se rearranjou dentro do contexto pandêmico e pôde ser possível a partir da proposição *Segundos Socorros/Minutos Socorros*. Esse momento foi responsável por garantir uma observação participante, dando condições para que esta pesquisa se desenvolvesse nesse sentido.

Contemplando a elaboração, ativação, registros de observação e outras contribuições acerca da proposição, o Diagrama 1 sofrerá rotação de suas peças-hélices, tendo sua função exemplificada dentro da pesquisa. A exposição *Segundos Socorros/Minutos Socorros* foi estudada sob a premissa de ser, ao mesmo tempo, uma ação artística-mediadora-participativa. Todavia, antes de propor rotações, serão expostos todos os processos que antecederam a idealização e a realização da proposição.

¹⁷ Alguns registros da ação podem ser conferidos no site do espaço por meio do link: <https://www.contemporaosp.com/segundos-socorros-minutos-socorros>

Performance e Práticas Participativas em Artes Visuais: a disciplina em questão

Ofertada no primeiro semestre de 2021, a disciplina, *Performance e Práticas Participativas em Artes Visuais*, do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Comunicações e Artes da USP, foi ministrada remotamente pelos professores doutores Hugo Fortes, pertencente ao corpo docente do próprio Programa, e pelo convidado Yiftah Peled, adjunto no curso de Artes Visuais na Universidade Federal do Espírito Santo. Ambos são artistas engajados em trabalhos ligados à arte da performance, arte participativa e seus estudos, de maneira individual ou coletiva.

Com o objetivo de conhecer a produção da arte da performance e práticas participativas e desenvolver poéticas artísticas através da construção de projetos individuais e coletivos, a disciplina foi dividida em três partes: introdução ao tema, bloco de convidados com fala de artistas e curadores e prática expositiva no ContemporâneoSP.

As aulas ocorriam duas vezes na semana, das 14h às 18h, por meio da plataforma Zoom. Os temas foram apresentados a partir de aulas expositivas nem sempre tão convencionais. A exemplo de uma delas, pode-se citar o encontro no qual o professor Yiftah Peled acionava, sem que os alunos percebessem, um som estrondoso durante suas falas e em outros momentos da aula.

Aos poucos, todos foram identificando do que se tratava tal barulho: o som de uma aeronave aterrizando. Por consequência das aulas virtuais, muitos acreditaram que poderia ser um ruído causado pelos arredores do ambiente onde o professor estava, quando na verdade, era uma provocação sonora ativada propositalmente.

A intenção era fazer com o silêncio e/ou as falas fossem (inter)rompidos, sobrepondo atmosferas distintas, gerando incômodo, curiosidade e ativando ali uma ação relacional. Uma espécie de *happening* ou *action teaching*. Talvez, ainda, algo próximo ao trabalho do artista Bazon Brock, como a *escola de visitantes*, exposto em 1968 na Documenta IV, em Kassel, na Alemanha.

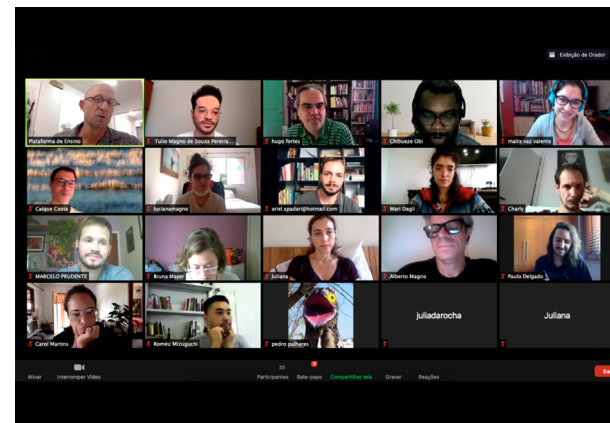
Porém, acima disso, naquele momento Peled se enquadrou de maneira orgânica ao conceito de *artista-etc* elaborado por Ricardo Basbaum:

[...] quando o artista questiona a natureza e a função de seu papel como artista, escreveremos “artista-etc”. (de modo que poderemos imaginar diversas categorias: artista-curador, artista-escritor, artista-ativista, artista-produtor, artista-agenciador, artista- teórico, artista-terapeuta, artista-professor, artista-químico etc); (BASBAUM, p. 167, 2013)

Tal episódio, no contexto pedagógico, também pode ser facilmente atrelado ao desejo que bell hooks¹⁸ manifesta em seu livro, “Ensinado a transgredir” (2017, p. 207), sobre fazer com que a sala de

aula se torne um lugar de entusiasmo. Durante uma conversa¹⁹ com o filósofo Ron Scapp, os dois chegam ao consenso da importância de levar suas paixões para a sala de aula a fim de afetar paixões coletivas e então atingir esse entusiasmo. Para ambos, trata-se de uma abertura emocional e hooks se mostra insatisfeita com a visão restritiva acerca dessa abertura: “O ritual restritivo e repressivo da sala de aula insiste em que não há lugar para as reações emocionais. Sempre que irrompem reações emocionais, muitos entre nós creem que nosso objetivo acadêmico ficou prejudicado.” bell hooks completa afirmando ser essa uma visão distorcida da prática intelectual, já que o pressuposto indica que para ser “verdadeiramente intelectual” o sujeito precisa estar separado de suas emoções.

Imagem 3 - Captura de tela durante aula expositiva.



Fonte: Acervo pessoal.

A segunda parte da disciplina contou com um quadro de convidados que, por meio de suas experiências e produções, aqueceram os debates sobre a possibilidade de uma proposição coletiva-participativa entre os discentes. Os encontros foram divididos ao longo de três semanas, contando com dois convidados a cada aula. Ricardo Basbaum, Maurício Ianês e Renata Felinto foram alguns dos nomes que contribuíram para a disciplina.

A ideia de uma proposição coletiva já vinha sendo cogitada

¹⁸ “Sobre o nome de bell hooks ser empregado em letra minúscula: essa prática surge a partir de uma postura da própria autora que criou esse nome em homenagem à sua avó e o emprega em letra minúscula como um posicionamento político que busca romper com as convenções linguísticas e acadêmicas, dando enfoque ao seu trabalho e não à sua pessoa. O presente texto respeita a escolha da autora.” (FURQUIM, 2019, p. 12). Visto isso, este trabalho também assume o mesmo compromisso com a grafia do nome da autora.

¹⁹ Diálogo proposto dentro do capítulo A construção de uma comunidade pedagógica – Um diálogo, pág. 173-222

desde os primeiros encontros e dentre uma das atividades da disciplina os alunos eram convidados a expor seus trabalhos artísticos e/ou teóricos-poéticos em uma sala virtual no Google Classroom. Por lá, projetos e ideias eram compartilhados na intenção de surgir pontos em comum para que juntos todos pudessem desenhar essa proposição, que além de coletiva seria também participativa.

Para execução dessa ação, o professor Yiftah dispôs aos alunos o espaço do ContemporâneoSP, no bairro Pinheiros, em São Paulo. O ContemporâneoSP é um espaço de arte independente, sem fins lucrativos e conduzido pelo artista Yiftah Peled. O espaço já teve sede em outras duas capitais, Florianópolis e posteriormente Vitória. Desde 2018 se instalou na capital paulista e vem promovendo, junto a artistas colaboradores, projetos artísticos que contemplem a prática da performance, arte participativa e performatividades. É um espaço²⁰ que acolhe e apoia processos artísticos experimentais, encontros e grupos de estudos ligados aos temas citados.

Um kit artístico-coletivo-participativo

Foi durante uma das dinâmicas em grupo proposta pelos professores, Hugo Fortes e Yiftah Peled, que o projeto foi concebido. A situação pandêmica causada pelo novo coronavírus, somada à percepção do tempo – esse cronológico ou não –, foi um ponto direcionador para se atingir coletivamente uma proposição artística que se caracterizasse a partir da participação e pudesse ser desenvolvida no momento sem promover aglomeração.

Inspirada nos kits de primeiros socorros, a intenção do grupo era compartilhar, em meio ao cenário pandêmico, proposições artísticas que pudessem ser um respiro em tempos difíceis. Diante disso, atingiu-se a ideia de propor a distribuição de caixas com trabalhos artísticos-participativos dos alunos/artistas-pesquisadores da disciplina. Uma proposta ligada à seriação e ao múltiplo na arte.

O kit artístico-participativo era uma forma de oferecer alguns segundos (ou até mais que isso) de alento, de cuidado e de experiências compartilhadas e, sobretudo, socorrer, por mais efêmero que fosse, um sujeito a partir da arte. Afinal, também não se vive sem arte e ela pode socorrer em instantes incertos, bem como um kit de segundos socorros. Logo, resultou-se assim as primeiras concepções acerca da proposição artística-coletiva-participativa.

Em formato *take-away*, as caixas-kits tanto possibilitaram a realização mais segura da exposição, quanto assentaram as discussões para uma autocrítica direcionada a sua realização, resultando em uma segunda ação dentro da proposição: os “*Minutos Socorros*”, que seriam kits de alimentos não-percíveis e socorreriam alguma necessidade alimentar por alguns minutos.

A proposta de se coletar alimentos não-percíveis surgiu dentro do debate sobre a carência e as urgências enfrentadas durante a pandemia. O desenho inicial da proposição já pretendia trabalhar com uma visualidade de um centro de distribuição: caixas empilhadas, pessoas fazendo entregas e um espaço sem muitos elementos, pouco composto. Essa aparência e a entrega de caixas poderia atrair pessoas em situações vulneráveis, inclusive as que estariam em condições precárias de alimentação.

Logo, firmou-se uma parceria com o Projeto Fogão na Rua. Fundado em 2016, o projeto social sem fins lucrativos ficou responsável por direcionar e distribuir os alimentos arrecadados ao final da ação.

Toda doação era voluntária e não sob alguma condição. As pessoas poderiam retirar suas caixas-kits, notar a segunda ação acontecendo simultaneamente e decidir, posteriormente, retornar para doar algum alimento. Ou, poderiam já ir preparadas para realizar uma doação por terem recebido um convite prévio ou visto a divulgação nas redes sociais. Mas, independentemente disso, todos poderiam levar suas caixas-kits para casa sem necessariamente fazer uma doação; não era uma troca.

Esses kits-artísticos foram produzidos em caixas convencionais de papelão. Uma estrutura simples e barata para se produzir em grande quantidade. Foi definido que a equipe de artistas-pesquisadores montaria 150 caixas-kits para serem distribuídas. Dentro das caixas, estariam as proposições participativas dos 17 membros: Alberto Magno, Ariel Spadari, Bruna Mayer, Caique Costa, Carol Martins, Charly Osbourne, Chibueze Brito Obi, Juliana Lewkowicz, Luciana Magno, Maira Vaz Valente, Marcelo Prudente, Mari Dagli, Mônica Ventura, Paulo Delgado, Pedro Palhares, Romeu Mizuguchi e Túlio Magno.

Ou seja, todos os propositores deveriam produzir 150 múltiplos para compor as 150 caixas-kits. A ressalva era para que as proposições não fossem objetos pesados e grandes para que a caixa comportasse todos os trabalhos artísticos. Sua estrutura era pequena e em formato de paralelepípedo. O tamanho era uma questão crucial justamente por considerar que essa caixa seria retirada no ContemporâneoSP e que não seria agradável carregar algo grande e pesado pelas ruas.

Acompanhando o processo de seriação, outra decisão importante foi que as caixas-kits seriam carimbadas para receberem uma identificação. Bruna Mayer, uma das artistas participantes, se prontificou em produzir o carimbo em uma peça de impressão 3D. Da mesma forma, Chibueze Brito Obi assumiu a criação da identidade visual do projeto.

Para otimizar toda a produção da proposição, os artistas-pesquisadores foram divididos em grupos por afinidade e demandas de trabalhos. Era necessário pensar na comunicação, na montagem, nos aspectos conceituais da exposição e na escala de distribuição das caixas-kits.

²⁰ Baseado na descrição feita pelo próprio espaço em seu site: <https://www.contemporaneo.com/quem-somos>



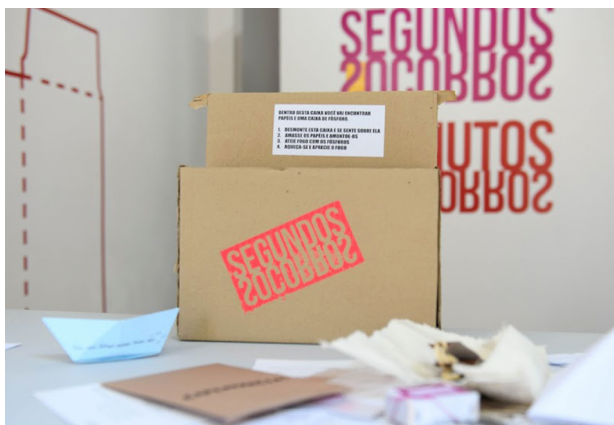
Fotografia 1 - Proposições participativas contidas nas caixas-kits
 Fonte: Paulo Delgado.

Fotografia 2 – Carimbação das caixas-kits



Fonte: Juliana Lewkowicz

Fotografia 3 - Caixa-kit *Segundos Socorros/Minutos Socorros*



Fonte: Juliana Lewkowicz

Os trabalhos contidos nas caixas-kits se voltavam também para o contexto pandêmico; solicitavam que ações fossem executadas em espaço-tempo e condições determinadas pelo próprio público-participante. Boa parte dos trabalhos utilizaram-se de suportes em papel, fosse impressão ou confecção manual, por conta da demanda de produção de 150 múltiplos. Uma opção viável e de custo baixo-moderado, sem contar que respeitavam as dimensões da caixa utilizada e não a deixava pesada.

Porém, as caixas-kits contaram também com objetos propositivos como uma caixa de fósforos, atiradeira, imã de geladeira e cartela de plástico bolha. As dezessete proposições contidas no interior da caixa que compõem o kit-artístico podem ser contempladas em uma playlist²¹ de vídeos no Youtube. O material audiovisual foi produzido pelo grupo O Espaço Vazio, que dedicou um vídeo-ativação para cada trabalho.

O espaço expositivo

Outra decisão importante legitimada no projeto foi sua expografia que, junto à ideia da proposição, trouxe o discurso de esvaziamento do espaço.

Por fazer da exposição um ponto de retirada, era fundamental que esse local não carregasse consigo elementos/estruturas/dispositivos que estimulassem o público-participante a permanecer ali presente. O projeto não contava com paratextos ou qualquer outro recurso intermediador comum nas exposições de arte. Essa decisão foi tomada reconhecendo a gravidade do momento pandêmico, além de estar alinhada com a concepção da proposição.

²¹ A playlist de vídeos pode ser acessada por meio do link: <https://youtu.be/iqkFiRMd0Y0>



Fotografia 4 - Visão frontal da exposição no ContemporâneoSP
Fonte: Juliana Lewkowicz.

As paredes, portas e o chão do espaço do ContemporâneoSP foram plotados fazendo alusão a faca de uma caixa. As linhas e pontilhados brincavam com essa ideia, instruindo locais de dobra ou destaque. É como se assim como os kits, montados em caixas de papelão, o espaço se transformasse em uma caixa gigante aberta e/ou desmontada, se esvaziando.

Logo na entrada do espaço, foi posicionada uma mesa composta por dois cavaletes. Ela servia como apoio para os artistas que distribuíam as caixas-kits e, ao mesmo tempo, era um limite físico que impedia a passagem do público para dentro do ContemporâneoSP. Uma solução simples, funcional e também eficaz, considerando o objetivo de não promover aglomeração e/ou estadia prolongada de um público-participante no local. Além disso, seguindo as recomendações da Organização Mundial da Saúde, a mesa contava com frascos de álcool em gel 70% para assepsia das mãos, higienização de superfícies e outros.

Nas portas, que se abrem para fora e ficam próximas da calçada, foram plotadas a ficha técnica da exposição e as orientações correlacionadas à pandemia; uso obrigatório de máscara, higienização das mãos e distanciamento de 2 metros de uma pessoa para outra.

Na parede esquerda, “Retire seu kit” – *Segundos Socorros* –, as caixas-kits foram empilhadas e distribuídas aos transeuntes que por ali passavam e se interessavam pela exposição ou àqueles que iam buscar suas caixas-kits motivados por colegas e/ou redes sociais. Enquanto na parede direita, “Doe seu kit” – *Minutos Socorros* –, os alimentos não-perecíveis doados iam sendo empilhados.

Ao mesmo tempo em que o espaço se esvaziava de um lado, ia sendo preenchido do outro. Mais uma vez, a retirada de um kit-artístico não era condicionada à doação de alimentos; era uma sugestão, mas que criava mais um ponto de participação dentro da ação.

Aos fundos, foi utilizado um painel de *drywall* do próprio espaço para delimitar a área onde a exposição seria realizada. Nele foram plotados os elementos da identidade visual do projeto, ambientando o contexto expositivo. O espaço atrás do painel foi reservado para a carimbação das caixas de papelão, montagem e produção dos 150 kits.

A ativ(ação) *Segundos Socorros/Minutos Socorros*

A entrega das caixas-kits no espaço do ContemporâneoSP ocorreu durante uma semana, do dia 05 junho ao dia 12 de junho de 2021, com exceção do dia 06 de junho, um domingo, quando o espaço permaneceu fechado. Nos dias de abertura, o horário de funcionamento estabelecido foi das 13h às 18h.

Nem todos os artistas-pesquisadores puderam estar presente no

ato da entrega, afinal, os riscos da COVID-19 ainda assombravam. Muitos temiam a contaminação e/ou a transmissão para pessoas próximas que sofriam com alguma comorbidade. Além disso, alguns integrantes residiam fora do estado de São Paulo, como Minas Gerais e Bahia. O fato de a disciplina ter sido ofertada remotamente oportunizou esse tipo de participação: atingiu territórios plurais.

A partir de uma escala, os artistas-pesquisadores que se dispuseram em realizar a entrega foram se organizando para a ação presencial no espaço. Não era permitido mais de dois membros presentes no mesmo horário.

O convite para a participação foi feito, principalmente, pelas redes sociais dos próprios propositores das caixas-kits. O time responsável pela comunicação produziu peças digitais direcionadas para o *feed* e *story* do *Instagram*. Essas mesmas peças foram utilizadas em outros canais como o *WhatsApp* e sites. Além disso, foi construído um texto – além do curatorial – para acompanhar essas publicações nas redes sociais.

Imagem 4 - Peças de divulgação para as redes sociais



Fonte: acervo pessoal.

A presença do artista-pesquisador no espaço era uma etapa fundamental no processo de desenvolvimento da ação. Era o momento da entrega, do compartilhamento, do diálogo, por menor que fosse. Esta etapa foi idealizada logo nos primeiros rascunhos da proposição.

Em um relato²² da artista-pesquisadora, Maira Vaz Valente, sobre suas contribuições nos processos coletivos desse projeto, fica explícito que o momento da entrega das caixas-kits é marcado, para além do campo artístico, como um momento/presença de mediação:

Então, querendo ou não, eu fico pensando na presença... a nossa presença foi uma presença de mediação de um objeto que ele tem uma especificidade no campo da arte. Ele não está pronto para quem não está... vamos dizer, iniciado na arte. (VALENTE, 2022, Informação verbal)

²² Os áudios-relatos da artista-pesquisadora, cedido em agosto de 2022, podem ser conferidos na íntegra por meio do link: <https://youtube.com/playlist?list=PLI1bebl-DJl6frH-ujZKMF-ICRXENvV>

O convite²³ para compor os textos desta dissertação foi feito a Maíra por meio de um e-mail e considerou o engajamento da arte-educadora em todas as etapas da proposição ativada no espaço do ContemporâneoSP. Como o autor desta pesquisa não esteve presente na etapa de entrega das caixas-kits, foi oportuno trazer o olhar daquela que experienciou tal momento.

A mensagem-convite enviada a Maíra Vaz Valente não definia nenhum formato específico de relato. Poderia ser textual, imagético, em áudio ou, ainda, em alguma outra configuração que fosse interessante para a contribuinte. O texto deste convite trouxe apenas três pontos como sugestões norteadores que poderiam ser abordados ou não: a) Observando sua contribuição no processo da proposição, considera que a presença no espaço, distribuindo os kits, foi tão importante quanto as demais etapas?; b) Entende o ato de ocupação do espaço e distribuição das caixas-kits como performance?; c) Relate alguma experiência de estar presente na distribuição das caixa-kits. Os áudios-relatos foram recebidos no mês de agosto do ano de 2022 pelo aplicativo de mensagens instantâneas, *WhatsApp*.

Ainda usando as contribuições daqueles que estiveram efetivamente presentes na proposição, Valente (2022), que participou da entrega dos kits artísticos no espaço do ContemporâneoSP, acredita que o objeto da arte contemporânea ainda seja um “enigma” para o público e que esse “enigma” não diz respeito ao estranhamento gerado frente a um objeto artístico inserido no contexto da arte contemporânea, mas à identificação desse objeto no campo da arte em si. A contribuinte atribui ao kit do *Segundos Socorros* esse aspecto da não-identificação no campo da arte, levando em consideração o primeiro contato de um público “não-iniciado” com as caixas-kits.

Isso não quer dizer que um determinado público não consiga realizar determinadas operações para conceber as caixas-kits como um objeto artístico, mas que a sua estrutura formal – uma caixa de papelão com uma marcação externa – talvez não o leve, a princípio, à leitura de uma proposição artística.

Aquelas caixas empilhadas poderiam ser percebidas como inúmeras outras possibilidades. Não à toa, uma segunda ação, *Minutos Socorros*, foi desenvolvida dentro da proposição, já que os transeuntes poderiam identificar as caixas como, por exemplo, kits de alimentos, de higiene pessoal e tantos outros.

Dentro do relato da artista-pesquisadora, fica explícita, inclusive, a aproximação de transeuntes interessados somente no ato da doação de alimentos. Eles eram atraídos partindo deste lugar e, por consequência, descobriam que se tratava de uma proposta artística engajada na dimensão social e política daquele momento.

Quando Maíra Vaz Valente sinaliza que a presença dos propositores do kit – realizando a distribuição – era uma presença de mediação, é justamente no aspecto do “enigma” que o seu relato se baseia:

Eu acho que o lugar da mediação é fundamental nesse projeto. Eu não acredito – e aí é um ponto de vista particular – que esse objeto seja, em si, autônomo no sentido da potência dele ser colocada primeiro. Ele precisa de um contexto. (VALENTE, 2022, Informação verbal)

Para Maíra Vaz Valente (2022), é a partir da presença dos artistas, concretizando o ato da entrega, que o público-participante mergulha nas propostas, enfatizando que a prática da mediação potencializa a ação.

É importante compreender que, aqui, essa mediação trata-se tanto da Mediação Cultural, quanto da Mediação Artística. A ativação da proposição *Segundos Socorros/Minutos Socorros* se caracteriza pela atuação no campo cultural, político, social e pedagógico, que, alinhada à prática artística, promove uma ação mediadora.

Fotografia 5 - Carol Martins na entrega das caixas-kits



Fonte: Luciana Magno.

Reforçando o argumento da mediação, a artista-pesquisadora (2022) aproveita para fazer algumas observações sobre espaço do ContemporâneoSP. Segundo Valente, por se tratar de um espaço de arte independente e não-institucionalizado, o ContemporâneoSP requer a decodificação de alguns códigos do próprio sistema da arte. Ele acaba sendo reconhecido por aqueles que, de certa forma, já são iniciados no campo da arte. É como se o espaço estivesse na rota de uma comunidade artística e, do contrário, sua identificação como um projeto de arte, como espaço físico que contempla manifestações artísticas e/ou como

²³ A mesma mensagem-convite foi encaminhada para outros artistas-pesquisadores que participaram da ação, mas, os relatos não foram encaminhados em prazo apropriado para inserção neste trabalho.

espaço expositivo, fosse menos comum. Algo próximo à reflexão feita sobre a possível não-leitura das caixas-kits como objeto artístico por um determinado público.

[...] eu acho que tinha um duplo desafio do espectador-participante. Porque, a primeira vista, todos que passavam ali eram transeuntes. Eles tinham essa característica. O momento em que eles param para perguntar sobre o que é, eles ganham um caráter de espectadores; eles esperam e eles fabulam uma pergunta. Quando eles perguntam/questionam “O que está acontecendo?” é o momento em que a gente se aproxima e eles ganham um caráter de participantes, porque a gente convoca. A gente convoca a presença, a relação dessa pessoa com objeto. (VALENTE, 2022, Informação verbal)

Fotografia 6 - Maira Vaz Valente e Yiftah Peled na entrega das caixas-kits



Fonte: Juliana Lewkowicz.

Para Maira Vaz Valente (2022), a ação alcançou uma potência de cuidado com o outro em meio ao cenário pandêmico, onde a entrega, realizada pelos artistas da proposição, criava esse laço: “você se aproxima do outro e falar: *‘Leve, pois você pode cuidar de você a partir destas pequenas propostas que a gente fez’*. Elas precisam ter esse gesto da entrega. Diferente de você encontrar um cartão postal solto...”. Neste momento, a artista-pesquisadora usa como exemplo sua própria proposição contida na caixa para enfatizar a importância da entrega das

caixas-kits: “É diferente eu endereçar o meu cartão postal e postá-lo no correio, porque aquilo chega! Ele é entregue e chega a obra em si.”.

Ali, na caixa, a pessoa vai ter que fazer a abertura; ela recebe; ela abre; ela tem que selecionar por onde ela começa; ela tem que ativar uma curiosidade; provavelmente uma curiosidade por tamanho de objeto; textura; facilidade de acessar informação; aquilo que chega primeiro; aquelas letras maiores; aquele cheiro. A sequência que ela vai se relacionar tem a ver uma com situação de investigação e é íntima. Vamos dizer íntima, mas é uma investigação pessoal. Então a coisa não está pronta, não está em uma sequência pensada, em um espaço expositivo que você coloca uma coisa ao lado da outra e existe uma sequência da caminhada dentro do espaço. (VALENTE, 2022, Informação verbal)

Fotografia 7 - Público-participante recebendo a caixa-kit



Fonte: Juliana Lewkowicz.

Por último, outro ponto abordado por Valente (2022) em seu relato é sobre a configuração da proposição coletiva, afinal, o que ela seria? A presença dos artistas no espaço entregando as caixas-kits se caracterizaria como uma performance? A caixa com as proposições, por si só, resumiria a ação? A ação aconteceria a partir do ato da entrega ou após serem levadas para casa e ativadas pelo público-participante?

Nesse sentido, a contribuinte reflete sobre sua leitura acerca da proposição, colocando em questão a ação no espaço. Valente acredita que a nomenclatura “performance” não seja a melhor qualificação para a ação já que essa, talvez, esteja focada no corpo do artista. A sugestão

é a compreensão da ação como um evento/situação/ação da especificidade da performance, mas enfatiza que definir a ação como performance talvez não seja tão apropriado: “eu recorreria a uma nomenclatura que já aparece na história da arte muito antes da performance que é o *happening*, que é o acontecimento. Porque ele tem uma durabilidade, mas o foco não está em uma ação única de um artista realizando essa única ação.”.

Em síntese, a busca por enquadrar a proposição em uma linguagem artística específica, pode, quem sabe, reduzi-la em sua totalidade. De fato, como bem colocado pela contribuinte em seu relato verbal, a ação muito se aproxima do *happening*, mas essa qualificação surge somente como contraponto a uma leitura de performance. Talvez, caracterizar a ação *Segundos Socorros/Minutos Socorros* como uma proposição artística-coletiva-participativa, tomada de qualidades relacionais, seja um caminho que melhor acolha sua dimensão, sem, necessariamente, enquadrá-la em uma única nomenclatura artística.

Pensando em inter-relações

Neste momento torna-se oportuno remontar o sistema composto pelas peças-hélices, bem com o eixo dos diagramas propostos anteriormente. A partir da proposição *Segundos Socorros/Minutos Socorros*, é possível simular novas representações e propor rotações das peças-hélices, reconhecendo as dimensões que compõem a ação.

Para isso, seus elementos serão apresentados de forma isolada em uma versão desconstruída do formato original dos diagramas a fim de recapitular toda a estrutura. Lembrando que as cores e as iniciais contidas em cada peça fazem referência aos campos abordados: Peça-hélice ciano - Medição Cultural (MC); Peça-hélice amarela - Mediação Artística (MA); Peça-hélice magenta - Arte Participativa (AP); Eixo multicolorido - Público-participante (PP).

Diagrama 9 - Representação desconstruída

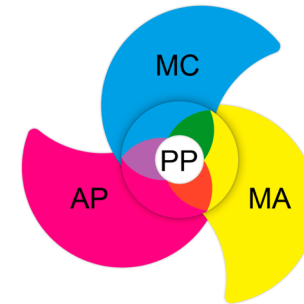


Fonte: autoria própria.

Interessante notar que a peça Público-participante, após o desenvolvimento teórico acerca de sua representação, assume de vez sua gama de cores, deixando para traz a cor branca presente nos primeiros diagramas (do Diagrama 1 ao Diagrama 6).

Ao analisar a proposição *Segundos Socorros/Minutos Socorros*, fica evidente que, quando remontadas, todas as peças se mantêm ativas, tomadas por suas respectivas cores. Isso por notar que a proposição contempla a dimensão de todos os campos que este trabalho se debruça em estudar. Porém, isso que não quer dizer, de forma precipitada, que as peças-hélices se sobreponham. Afinal, uma determinada ação engajada por um Público-participante pode ser atuante no campo da Mediação Cultural, Mediação Artística e Arte Participativa, em momentos diferentes.

Diagrama 10 - Ativação das peças a partir da proposição *Segundos Socorros/Minutos Socorros*



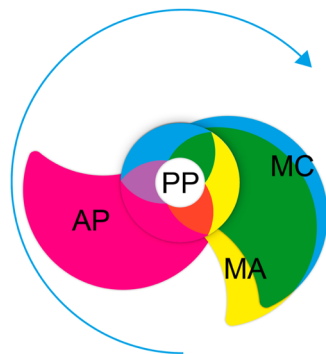
Fonte: autoria própria.

Logo, essa seria a primeira representação de um dígrama a partir do estudo da proposição ativada no espaço do ContemporâneoSP. Todas as peças-hélices operando com suas respectivas cores e um eixo que assume uma maior variação de cores por ser a peça que une as demais. Em si, a representação do eixo (Público-participante) e suas cores já antecipa uma possibilidade de inter-relação entre as peças-hélices.

Para orquestrar um primeiro movimento rotacional destas peças-hélices, esse trabalho recorre ao relato de Maira Vaz Valente sobre a ação no espaço e a presença dos artistas-pesquisadores na entrega das caixas-kits como uma presença de mediação. Como já

observado, a ação mediadora dentro da proposição ativa tanto a Mediação Cultural quanto a Mediação Artística, justamente por atingir a dimensão da prática artística e aspectos sociais/culturais. Assim, surge a representação da primeira inter-relação dentro da proposição.

Diagrama 11 - Sobreposição as peças-hélices Mediação Cultural e Mediação Artística



Fonte: autoria própria.

Com uma simples rotação da peça-hélice ciano (Mediação Cultural), cria-se uma sobreposição com a peça-hélice amarela (Mediação Artística), resultando em uma área de cor verde, representando a inter-relação desses dois campos dentro da ação *Segundos Socorros/Minutos Socorros*. A área de cor verde não indica o surgimento de um outro campo que deva ser tratado com um novo nome. Apenas representa que, dentro da proposição, Mediação Cultural e Mediação Artística foram ativadas simultaneamente.

No Diagrama 11, a representação sugere uma rotação somente da peça-hélice ciano, mas isso não quer dizer que as outras peças-hélices não produzam movimento e não possam rotacionar ao mesmo tempo. É uma solução para uma representação estática.

Inclusive, para existir a sobreposição, cada peça-hélice deve produzir uma rotação particular, em uma velocidade específica. Caso contrário, elas jamais criariam pontos de interseção – ao invés, só iriam girar em torno do eixo. Isso diz respeito às particularidades de cada campo: produzem suas próprias rotações. Apesar da inter-relação

proposta aqui, é importante enfatizar que isso não os torna a mesma coisa. São campos independentes, mesmo que permeáveis.

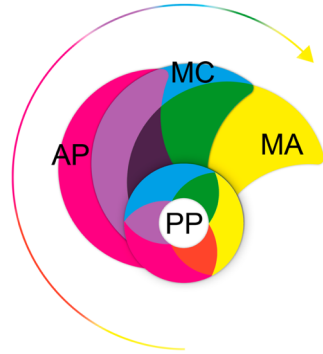
De volta à proposição ativada no ContemporâneoSP, sua análise, a partir dos digramas, pode ser ainda mais explorada, resultando em outras representações. A exemplo, a peça-hélice magenta, responsável por representar a Arte Participativa, até então permanece isolada. A ação *Segundos Socorros/Minutos Socorros*, como visto ao longo deste capítulo, foi concebida, desde o início, como uma proposição participativa. O seu desenvolvimento e ativação mantiveram essa característica.

A própria composição do kit-artístico, preenchido com trabalhos que convidam o público a participar partindo de instruções, orientações e atribuições, é resultado do coeficiente da Arte Participativa, não deixando de mencionar também o aspecto da coletividade promovido entre os artistas-pesquisadores ao unirem os seus trabalhos junto aos demais em uma só caixa.

Neste ponto, considerando somente a caixa-kit, talvez a peça-hélice magenta, de fato, devesse permanecer isolada das demais. Contudo, esse pensamento não se aplica, uma vez que a proposição realizada passa por um processo de ativação no espaço físico realizada pelos próprios artistas-pesquisadores. Os kits estão inseridos em um contexto de ação; não foram disponibilizados à parte. Da mesma forma, a doação de alimentos não-perecíveis estava no cerne da ação. Não eram desvinculadas e não aconteciam isoladamente. A totalidade da ação abrangia todos esses aspectos.

Logo, além da Mediação Cultural e Mediação Artística, a participação, ou Arte Participativa, permeava toda a ação, era intrínseca a ela. Surge, então, a necessidade de um diagrama que represente uma rotação em que as três peças-hélices se sobreponham.

Diagrama 12 - Sobreposição as peças-hélices Mediação Cultural, Mediação Artística e Arte Participativa



Fonte: autoria própria.

É possível identificar no Diagrama 12 as áreas de interseção a partir da rotação simultânea das três peças-hélices. Os pontos de encontro/sobreposição geram cores secundárias e uma quaternária. Ao longo do movimento contínuo de rotação, as peças-hélices, conseqüentemente, se encontram e se reencontram em inúmeras outras configurações. Enquanto isso, o eixo, peça que sustenta todas as outras, permanece ativo, irrigando e sendo irrigado por essa paleta de cores.

Tal movimento pode, ainda, ser ilustrado a partir de discos com cores que se sobrepõem.

Imagem 5 - Rotação das peças-hélices representada por discos de cores



Fonte: autoria própria.

Há uma série de possibilidades de inter-relação partindo dos desenhos dos diagramas apresentados. Mais do que isso, sua função demonstra que, dentro da proposição, *Segundos Socorros/Minutos Socorros*, Mediação Cultural, Mediação Artística e Arte Participativa se inter-relacionam ao mesmo tempo.

Sendo assim, a ativação da ação no espaço do ContemporâneoSP pode ser caracterizada como uma ação artística-mediadora-participativa, na qual os três campos, engajados pelos artistas-pesquisadores e pelo Público-participante, promovem essa inter-relação.

POR OUTRAS POSSIBILIDADES DE ATIVAÇÃO-ROTAÇÃO

Como consequência dos estudos realizados até aqui e possíveis desdobramentos, este capítulo é dedicado a uma sugestão de ação participativa no Museu de Arte Murilo Mendes, em Juiz de Fora, Minas Gerais. Neste texto, por momentos, assumirei a primeira pessoa ao abordar vivências e anseios junto a Divisão Educativa do MAMM. Por ser tratar de um trabalho teórico-poético, evidenciar minhas aproximações com as ações e processos artísticos-educativos legítima e potencializa este contexto narrativo dentro da dissertação.

Sem dúvidas, há, aqui, uma extensão do engajamento suscitado dentro da disciplina *Performance e Práticas Participativas em Artes Visuais*, bem como da minha participação na proposição artística-participativa *Segundos Socorros/Minutos Socorros*. Territórios e circunstâncias que assentaram minhas aspirações. Com o nascimento dos diagramas, essas intenções ganharam ainda mais propulsão.

O início desta pesquisa se voltou para o Museu de Arte Murilo Mendes a fim de identificar e construir, junto a Divisão Educativa, uma proposição que se caracterizasse pelos preceitos da participação na arte; alinhar a Mediação Cultural-Artística e Arte Participativa.

Por conta do cenário pandêmico, foi necessário repensar esse objetivo, já que, assim como tantos outros espaços de arte, o museu juiz-forano se manteve de portas fechadas respeitando as orientações da OMS para prevenção da COVID-19. Ainda assim, essa pesquisa

considerou relevante manter o compromisso, mesmo que de outra dimensão, com o museu.

Essa decisão se justifica pela escassez de proposições participativas – para além da Mediação Cultural – ativadas na instituição. O seu acervo, além de salvaguardar a coleção pessoal de artes plásticas, bibliográfica e documental do poeta Murilo Mendes, tem incorporado outros bens adquiridos ao longo dos anos. Todavia, nele não há catalogação de nenhuma obra participativa e em relação a registros; também não são localizadas ações dessa natureza pelos colaboradores. Há apenas poucas lembranças e relatos de uma ação performática que incorporou aspectos da participação realizada no ano de 2019 pelo artista multidisciplinar René Loui. A ação fez parte do cronograma de atividades do *Deslocamentos Poéticos*, evento pensado, executado e promovido pelo projeto Arte em Trânsito²⁴. Registros²⁵ podem ser encontrados no site do projeto, mas o museu em si não conta com nenhum arquivo a respeito.

Outro fator relevante e que surge como justificativa para essa retomada ao Museu de Arte Murilo Mendes são os efeitos e ressonâncias da minha participação na disciplina Performance e Práticas Participativas em Artes Visuais e todo o trabalho realizado na proposição *Segundos Socorros/Minutos Socorros*. Soma-se a isso o desenvolvimento do diagrama para caracterizar e inter-relacionar Mediação Cultural, Mediação Artística e Arte Participativa, além da sinalização de abertura/interesse da Divisão Educativa em pensar sobre práticas participativas no contexto do MAMM.

Algumas provocações: da Divisão Educativa ao varal laranja

Como descrito em seu plano museológico²⁶, o MAMM é um museu universitário, público e gratuito. A instituição trata-se de um órgão suplementar da Universidade Federal de Juiz de Fora, vinculado à Pró-reitoria de Cultura, cadastrado no Sistema Brasileiro de Museus do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) e tendo como algumas de suas finalidades o apoio às atividades de Ensino, Pesquisa, Extensão e Cultura. Nesse quadro, a Divisão Educativa é uma divisão do setor de Difusão Cultural.

Ao longo dos últimos dois anos – 2020 e 2021 –, houve momentos de cogitação de ativação de uma possível proposta participativa no espaço do museu, mas as incertezas contidas no contexto da pandemia foram decisivas para a não-execução. O museu engajou-se nas redes sociais, prezando pela segurança e saúde de todos os corpos envolvidos em seu funcionamento. A Divisão Educativa se adaptou e foi, de certa forma, pioneira dentre os setores a utilizar os recursos disponíveis nas redes a seu favor. A princípio, todos os estagiários da Divisão foram mantidos, bem como o quadro fixo de

funcionários. Isso permitiu que as propostas e ideias fossem mantidas e que as ações educativas se sustentassem durante um período de calamidade.

A equipe conseguiu realizar, nos anos de 2020 e 2021, através do meio virtual, o tradicional Encontro de Educadores de Museus Brasileiros, o qual recebe educadores de diversas instituições culturais brasileiras para compartilhar projetos, ações e aspirações. A rede social *Instagram* foi um meio aliado durante o período pandêmico. Proposições interativas e divulgação de materiais educativos desenvolvidos pela Divisão foram publicados no perfil do Museu, gerando engajamento com o público que acompanha a instituição na rede.

Enquanto ex-estagiário da Divisão Educativa e o autor deste trabalho, pude participar de todos os processos de migração das ações educativas para o meio virtual durante a pandemia. Uma das ações desenvolvidas foi a proposição “*Quantos museus existem no MAMM?*”²⁷, direcionada à equipe do museu. Ela compôs o cronograma de atividades promovido pelo MAMM durante a 19ª Semana Nacional de Museus, em maio de 2021. A proposição, em formato de caderno, convidava os trabalhadores e estagiários do Museu de Arte Murilo Mendes a refletir sobre suas práticas de trabalho e/ou suas experiências pelos espaços do museu. Era um movimento interno que direcionava o olhar para aqueles que mantêm o funcionamento do MAMM, independentemente do cargo ou vínculo.

As proposições contidas no caderno eram, na verdade, o resultado de estudos que a Divisão já realizava desde 2019. Inclusive, foram estudos que contemplavam aspectos da Arte Participativa em proposições pelas galerias do museu. Ações inspiradas no caderno de instruções e desenhos da artista Yoko Ono, já citado neste trabalho, foram adaptadas e desenvolvidas pelos estagiários e trabalhadores da Divisão Educativa.

Logo, apesar da inexistência de projetos específicos para o meio virtual, a equipe educativa do Museu soube realizar a manutenção e adequação dos estudos e ações já em andamento.

A ideia inicial da proposição-participativa no museu de arte juiz-forano surge a partir da observação de um varal composto por peças laranjas em um dos terraços vizinhos ao MAMM. Na ocasião, a ex-estagiária da Divisão Educativa, Marize Moreno, e eu costumávamos nos deparar com o enquadramento de um varal por uma das janelas do segundo andar do museu. Enquanto tomávamos café, íamos criando especulações acerca da composição do varal.

Era um exercício de observação que nos fazia entender que aquele varal em uma casa vizinha poderia nos dizer muitas coisas; há pessoas morando naquela casa; as peças aparentam ser de uma mesma cor e de um mesmo modelo; há muitas peças penduradas; e o que mais o nosso intervalo permitisse questionar. Essa situação se repetiu por algumas outras vezes, já que as peças laranjas eram sempre estendidas

²⁴ Programa de Extensão da Universidade Federal de Juiz de Fora que ocorre no Colégio de Aplicação João XXIII desde 2011. Descrição extraído do site do projeto.

²⁵ Alguns registros da ação performativa podem ser conferidos no link: https://arteemtransito.com.br/site/pt_br/deslocamentos-poeticos-coloquio-oficinas/#jp-carousel-7549

²⁶ Plano museológico 2019-2022.

²⁷ A proposição foi divulgada após sua realização no perfil do *Instagram* do Museu no formato de pequenos vídeos. Eles podem ser conferidos por meio dos seguintes links: https://www.instagram.com/tv/CO_CvjvBWe1/; <https://www.instagram.com/tv/CPBnTi7h3bc/>; <https://www.instagram.com/tv/CPgW2fV84G/>; <https://www.instagram.com/tv/CPJWNmLhHHo/>.

naquele varal. Sua visualidade e as inquietações que ele provocava foram um estímulo para pensar sobre uma ação educativa-participativa no museu: se o museu usasse roupas, o que estaria pendurado em seu varal?

Fotografia 8 - Varal com roupas laranjas observado do segundo andar do MAMM



Fonte: acervo pessoal.

Todo esse contexto foi encarado como uma situação geradora de possibilidades potencializadoras para a Divisão Educativa. Era preciso, assim como uma antena, captar e codificar aqueles instantes como imagens que se apresentavam carregadas de significados capazes de produzir uma gama de interpret(ações).

Após algum tempo com a imagem do varal em mente e digerindo propostas educativas que poderiam ser desdobradas a partir dela, me recorreu a construção de um projeto que, além dos pressupostos educativos, fosse permeado por uma situação participativa. Logo, decidi por percorrer caminhos próximos aos que levaram a composição e ordenação daquela imagem do varal laranja: lavagem de peças – estendê-las em um varal e recolhê-las após secarem. Uma situação comum do cotidiano.

A tentativa era construir uma relação com a vizinhança e/ou quaisquer outros transeuntes a partir da composição do varal do Museu de Arte Murilo Mendes; quais seriam as peças? Quais as cores? Quais os tecidos? Como contar algo sobre esse museu por meio de um varal?

Infelizmente, o momento coincidiu com o decreto de

isolamento social no Brasil, em março de 2020, como medida de enfretamento da COVID-19. A equipe, já recolhida, teve conhecimento da ideia da proposição por meio de uma das reuniões remotas, que foram estabelecidas, no período em questão, para manutenção dos encontros e trocas. Desde o início, todos se mostraram empolgados com o desenvolvimento do projeto. Era preciso, claro, definir questões estruturais e de organização para a sua realização, mas sempre foi bem-acolhido pela Divisão Educativa mesmo sem nenhuma indicação do retorno presencial.

Já em um cenário em que o horizonte não era tão positivo em relação à pandemia, a empolgação para colocar em prática a ação participativa no museu foi contida. Mais tarde, no percurso do trabalho remoto, surgiu a possibilidade, motivada pelas coordenadoras da Divisão Educativa, Ana Luísa Affonso e Karina Orquidia, e pelas estagiárias, Maria Rosa de Lima e Mariana Couto, de inserir a proposição no caderno “*Quantos museus existem no MAMM?*” citado anteriormente. Era uma chance de compreender como o projeto se comportaria e mensurar seu engajamento como uma ação artística-educativa-participativa, mesmo que adaptado para uma outra realidade.

As respostas/interações de todas as proposições contidas no caderno realizadas pelos participantes internos do Museu foram encaminhadas para a Divisão Educativa por meio do aplicativo de mensagens, *WhatsApp*, no formato de fotografias e/ou manipulação de imagens.

Sob o título, “*Se o Museu usasse roupas, o que estaria pendurado em seu varal?*”, a adaptação da proposta participativa se manteve com a mesma prerrogativa: ser uma preposição artística-educativa-participativa. A diferença é que a realização remota se resumiu à construção imagética de um varal que representasse a diversidade colaborativa e perspectivas de um mesmo espaço museológico institucionalizado através dos olhos de seus trabalhadores²⁸. O encontro, instante fundamental para o seu desdobramento, não foi possível. Portanto, o desejo por uma lavanderia coletiva que promovesse relações presenciais, corpo a corpo, diversas e outros atributos das interações presenciais inter-humanas, não fizeram parte dessa versão.

²⁸ Esta etapa pode ser conferida por meio do link: <https://www.instagram.com/tv/CPeMScbB33Y/>

Imagem 6 - Captura de tela do arquivo digital do caderno “*Quantos museus existem no MAMM?*”



Fonte: acervo pessoal.

Ainda assim, o desejo pela realização presencial da proposição nunca foi abandonado. A esperança se concentrava em um momento ideal pós-isolamento. O que não quer dizer que sua execução possa ocorrer ainda em 2022 já que, apesar do retorno presencial e reabertura do Museu de Arte Murilo Mendes, ainda estamos enfrentamento uma pandemia. É necessária uma avaliação criteriosa e ponderada em relação a um projeto que tenha como objetivo promover um encontro presencial, baseado em relações inter-humanas.

Lavanderia Coletiva: sugestão para uma proposição-participativa no MAMM

Nessa retomada às afetividades compartilhadas no Museu de Arte Murilo Mendes, surge um esboço da proposição-participativa Lavanderia Coletiva, uma ação experimental inspirada na visualidade e nas inquietações suscitadas pelo varal laranja. Um pré-projeto a ser desenvolvido junto a Divisão Educativa do Museu. O objetivo é pesquisar, discutir e partilhar fundamentos conceituais e estruturais para viabilizar sua aplicabilidade no espaço institucional.

Apesar de as lavanderias coletivas atuais não se organizarem, necessariamente, a partir da relações inter-humanas e sim do compartilhamento de utensílios e maquinários, a intenção é mobilizar

um corpo coletivo e recuperar os encontros do dia a dia. A proposição busca criar relações entre o Museu, seu público e seus trabalhadores por meio da sensibilidade do cotidiano. Um resgate das cantorias nos rios, da contação de causos, dos fuxicos ou das conversas despreziosas: o que fazer na Lavanderia Coletiva?

O processo perpassa por toda ação de lavagem de peças até o momento de estendê-las em um varal, criando uma visualidade particular. Essa proposta visual e de encontro-troca estará amarrada como uma proposição poética/artística realizada pela equipe da Divisão Educativa do Museu de Arte Murilo Mendes. Para isso, o projeto deverá ter uma afinidade com o Museu, sua comunidade, seus educadores e trabalhadores. É preciso exercitar as provocações e imaginar um museu que se veste e que se despe. Como os participantes e transeuntes irão se relacionar com a lavação de roupas e com o varal? O que esse momento e estrutura dirão sobre o Museu, sobre seu público e sobre seus trabalhadores? Qual sentido fará e como será a sua mediação?

Pensando nos primeiros passos, a equipe poderá definir as estratégias de ativação deste trabalho participativo, como, por exemplo, o uso do modo verbal no imperativo: *Traga* uma peça de roupa; *lave* a peça na lavanderia do museu; *estenda* a peça no varal; *recolha* quando secar. Algo a ser definido de forma coletiva e que faça sentido para o Museu e para a proposição artística.

Essas instruções para ativação da ação participativa no Museu de Arte Murilo Mendes poderão seguir uma configuração comum aos projetos de arte participativa, nos quais o verbo exprime um convite, solicitação e/ou orientação e serão anexados a uma chamada aberta ao público externo e interno do Museu. Todas as etapas contarão com apoio da equipe da Divisão Educativa – a intenção é que a ação seja articulada do começo ao fim junto a Divisão – e outras particularidades, como número de participantes, data e horário de realização, dias de execução e identidade visual serão definidos posteriormente com os educadores.

O convite à participação deverá ser pré-anunciado nas redes sociais do Museu. Além disso, poderão ser realizados pela equipe aos visitantes espontâneos. O uso de um formulário virtual poderá auxiliar nesse processo para gerir os interessados em realizar a ação, indicando a confirmação de data, hora e as demais orientações que forem julgadas necessárias.

A princípio, esse pré-projeto e/ou esboço-sugestão tem como característica encaminhar os participantes, a Divisão Educativa e demais setores para que se relacionem com outros espaços do Museu. Por estruturar-se sob uma ação comum do cotidiano – o ato de lavar roupas –, é interessante pensar em como essa prática se desdobraria pelas dependências do MAMM. Logo, esse desenho inicial pretende recriar e ocupar uma espécie de lavanderia do Museu de Arte Murilo Mendes.

Junto aos tanques da área de serviço e área externa (aos fundos) do Museu, poderão ser disponibilizados utensílios para a lavagem coletiva como bacias, baldes e produtos para lavar roupas. Com a presença indispensável dos educadores da Divisão Educativa, os trabalhadores e público-participante poderão ser conduzidos a uma mediação que provoque o diálogo acerca de suas funcionalidades e seus corpos dentro do Museu. Uma ação questionadora, similar às provocações suscitadas pelo varal laranja no terraço vizinho.

Imagem 7 - Lavagem das peças (área de serviço do MAMM com acesso para os fundos do museu)



Fonte: acervo pessoal.

A tentativa é aproximar ou evidenciar o distanciamento dos participantes e trabalhadores com a instituição: quem são e como compõem esse aparelho de arte e cultura? As particularidades socioculturais, políticas e econômicas devem ser levadas em consideração nesse processo. Além disso, deve-se considerar a informalidade ou quaisquer outros assuntos que venham à tona dentro do momento compartilhado, como, por exemplo, uma lembrança ou afetividade despertada no instante. Ou seja, os repertórios particulares serão respeitados e bem-vindos. Inclusive, a interferência externa – considerando que a ativação será em um espaço aberto, com vistas para a rua – não deve ser ignorada.

Imagem 8 - Lavagem das peças (área aos fundos do MAMM que dá acesso ao jardim lateral)



Fonte: acervo pessoal.

Dadas as características, os processos de mediação (cultural e/ou artística) serão fundamentais para alcançar a dimensão participativa da proposição e, talvez, se revelarem como uma ação artística-mediadora-participativa. Por essa razão, o envolvimento da Divisão Educativa nesse pré-projeto torna-se vital.

A estrutura do varal poderá ser instalada no jardim lateral direito do MAMM – o mesmo que dá acesso para Rua Santo Antônio – e composta por dois tripés ou colunas metálicas e uma corda simples utilizada para varais, seguindo as características não-complexas dessas estruturas. Após a lavagem, cada participante poderá estender sua peça de roupa limpa na corda com o auxílio de um prendedor caso necessário.

Assim, a ação também tem como preceito que sua ativação aconteça em dia ensolarado ou com temperaturas mais altas. O varal deverá ser instalado em uma área de jardim sem cobertura e, por precaução, deve-se atentar para as possibilidades de chuvas.



Imagem 9 - Montagem do varal na lateral do MAMM
Fonte: acervo pessoal.

Após lavarem suas peças de roupas, os participantes poderão permanecer no museu ou no jardim, passear nas redondezas da instituição ou, se preferirem, voltar para suas casas. Mas, é importante que retornem quando suas peças estiverem secas para recolhê-las. Podem, inclusive, combinarem um retorno em grupo. Em exceções, caso algum participante não retorne para recolher a peça, a Divisão Educativa fará isso ao final do dia, acomodando o pertence desse participante para que ele busque assim que puder.

Ao fim, todos os materiais e utensílios deverão ser recolhidos por aqueles que se dispuseram a pensar e organizar a infraestrutura da ação. É importante manter a organização e limpeza do espaço utilizado sem delegar, em nenhuma hipótese, esse trabalho aos trabalhadores do Museu. Pode ocorrer uma contribuição coletiva nesse momento, em que todos os envolvidos terminem por auxiliar na coleta e limpeza do espaço. Todavia, é importante enfatizar que os funcionários do Museu não estarão ali para esse serviço.

Das pretensões e configurações

Do ponto de vista estético e formal, cria-se, a partir das peças de roupas, estendidas lado a lado no varal, uma visualidade composta por cores, texturas e formas. Essa estrutura também ressalta a identidade daquele espaço: são pertences dos sujeitos que o compõe, independentemente de serem visitantes ou funcionários. A proposição remonta relações a partir da prática participativa e desloca o participante para a área externa do museu, ativando outros espaços possíveis da instituição. Um local de pouca circulação até mesmo para os trabalhadores, menos ainda para visitantes.

Querendo ou não, o pré-projeto da Lavanderia Coletiva, concebido e compreendido como uma ação participativa, apresenta características próximas ao *happening* de Allan Kaprow, das peças pensadas por Yoko Ono ou até mesmo do *site-specific, Café Educativo*, do artista Jorge Menna Barreto – mesmo que a intenção não seja, a princípio, classificá-la como alguma destas formas de arte. Ela se configura como uma ação artística-mediadora-participativa que parte de instruções, ativa relações/espacos e compõe uma estrutura física. Agrega em seu contexto mais de uma característica presente nas linguagens participativas. Ainda, também poderia facilmente ser entendida como uma ação educativa. O intuito não é distanciar ou dificultar sua especificação, mas legitimar o seu caráter experimental.

Além de experimental, a proposição busca, através do encontro, refletir sobre a experiência estética proposta por John Dewey. O filósofo (2010, p. 122) define toda experiência como resultado da interação entre uma criatura viva e algum aspecto do mundo em que ela vive. A experiência estética, para Dewey, está atrelada aos processos comuns do cotidiano e, em sua teoria, a arte não se dissocia da vida,

deixando claro que o ambiente onde o sujeito vive fornece sustento para essa relação.

John Dewey aponta ainda para a percepção do sujeito-espectador-observador-participador, ilustrando que ela só é despertada quando esse sujeito “cria” uma experiência. Essa criação passa por uma ordenação similar, tanto em quem percebe uma obra de arte, quanto no artista que a produziu. O autor se refere principalmente ao ato da recriação e da percepção: “Sem um ato de recriação, o objeto não é percebido como uma obra de arte. O artista escolheu, simplificou, [...] e condensou a obra de acordo com seu interesse. Aquele que olha deve passar por essas operações, de acordo com seu ponto de vista e seu interesse.”. (DEWEY, 2010, p. 137). Em síntese, o ato de abstração ocorre nos dois sujeitos, no que cria e no que recria. Ambos partem daquilo que é significativo para si.

Logo, no contexto do encontro/interação da proposição, independentemente do estágio de desdobramento, serão considerados parte desta experiência todos aqueles que, de alguma forma, se disponham à ação: participantes, educadores, funcionários e transeuntes.

Por último, ao propor uma lavagem de roupas coletiva no Museu de Arte Murilo Mendes – uma retomada ao movimento inicial desta pesquisa que considerava propor uma ação junto à Divisão Educativa do Museu –, reforça-se o seu aspecto experimental que dialoga entre arte, participação e educação. Ainda, foi pensada para gerar uma oportunidade de consolidar ações deste tipo dentro da própria instituição ou promover colaborações com artistas, educadores e outros propositores interessados em desenvolver projetos participativos em espaços institucionalizados. Há, além disso, a chance de avaliar as condições estruturais e aspectos conceituais tanto das proposições quanto do Museu ao acolher tais projetos.

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

Ao pensar sobre o processo coletivo aquecido dentro da disciplina *Performance e Práticas Participativas em Artes Visuais*, veio à tona outros pontos que dialogam com questões alinhadas com a participação nas artes visuais. O próprio movimento de colaboração dos artistas-pesquisadores para a composição de um kit-artístico múltiplo deriva de uma noção participativa. Marca a presença e decisão daquele artista em relação ao trabalho do outro, não deixando de ressaltar que, posteriormente, ele também será Público-participante desse kit. Dentro daquelas caixas, as proposições individuais se misturam, ressaltando ao participador o poder de escolha e ordem de execução. Não há uma roteirização, muito menos uma hierarquização das ações.

[...] mobilizar o outro como uma extensão de você mesmo e mobilizar você mesmo como extensão do outro – onde a alteridade é mutuamente reforçada e onde ‘eu’ e ‘você’ são continuamente substituídos por uma ampla e exterior área de contato. (BASBAUM, 2018, p. 204)

Sem dúvidas, a proposição participativa *Segundos Socorros/Minutos Socorros* viabilizou, em meio a uma pandemia, uma vivência e experiência artística contemporânea tomada de qualidade. Sua ativação ainda ecoa no momento pós-pico pandêmico, contribuindo para reflexões acerca da participação nas artes visuais, curadoria coletiva, mediação e processos pedagógicos. Pode-se, ainda, entrelaçar

sua essência ao trabalho da artista Louise Bourgeois, *Art Is a Guaranty of Sanity* (2010); um ensaio sobre a arte salvar.

Outro ponto a se observar no contexto desta experiência participativa é o percurso próximo as três motivações descritas por Claire Bishop (2006, p. 12) como comuns às situações artísticas que buscam incentivar a participação na arte e que foram desenvolvidas no primeiro capítulo deste trabalho: a ativação, a autoria e a comunidade. Ao investigar, nota-se que esta operação foi remontada de forma simultânea dentro da proposição.

Além disso, os campos, teórico e prático, que foram abordados durante a pesquisa permitiram evidenciar que Mediação Cultural, Mediação Artística e Arte Participativa se inter-relacionam em práticas concebidas a partir do engajamento de um Público-participante. Os diagramas desenvolvidos auxiliaram nesse processo de investigação, representando os pontos de interseção e/ou sobreposição ao aproximar conceitos, pensamentos e ações. Surge como a representação de um instrumento metodológico dentro dessa pesquisa.

Neste sentido, foi possível realizar uma leitura da ação ativada no ContemporâneoSP como uma ação tomada pela Mediação Cultural, Mediação Artística e Arte Participativa, sendo, ao mesmo tempo uma proposição artística-mediadora-participativa. Suas fronteiras são porosas, híbridas e descompromissadas com uma demarcação; podem ser transpostas no campo artístico, cultural, social, político, educativo e tantos outros.

Outra questão é o uso e a aplicabilidade dos diagramas desenvolvidos ao longo desse trabalho, que podem ser incorporados, adaptados e difundidos para outros contextos. Podem ser utilizados para análises de ações mediadoras, artísticas, participativas e educativas.

Por fim, a sugestão de proposição participativa no Museu de Arte Murilo Mendes, *Lavanderia Coletiva*, cria possibilidades de abertura para futuros desdobramentos deste trabalho. Poderá ser uma ação experimental junto à Divisão Educativa do Museu e que tem como finalidade desenvolver, para além da Mediação Cultural, interesses particulares e/ou coletivos ligados à participação no espaço institucionalizado.

Essa abertura que o trabalho cria é também uma abertura de processo e de experimentação; uma abertura para o encontro com outros educadores, outros espaços e possibilidades de inter-relação. Permite o compartilhamento de pensamentos e práticas colaborativas no campo artístico e educativo.

Na mesma intensidade que esta experiência-percurso produziu ressonâncias por aqui, o anseio é que ela ecoe para além e que suas ondas sejam captadas por outras antenas entusiastas com desejos de imaginar, criar e recriar a partir de novas experiências e percursos.

REFERÊNCIAS²⁹

BARBOSA, Ana Mae; COUTINHO, Rejane Galvão (Orgs.). **Arte/educação como mediação cultural e social**. São Paulo: Ed. UNESP, 2009.

BARRETO, Jorge Menna. **Exercícios de leitura**. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

_____. A sobrevivência do espanto. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SAO PAULO (org.). **31ª Bienal de São Paulo**: como (...) falar de coisas que não existem? São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2014. p. 210-210. Disponível em: <http://www.bienal.org.br/publicacoes/2087>. Acesso em: 09 jan. 2022.

_____. Un café, por favor. In: **Errata**: Saber y poder en espacios del arte: pedagogías / curadurías críticas, Bogotá, n. 16, p. 186-190, jul. 2016. Disponível em: https://issuu.com/revistaerrata/docs/af_web_errata_16. Acesso em: 18 jan. 2022.

BASBAUM, Ricardo Roclaw. **Manual do artista-etc**. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2013. 264 p.

_____. Participação Pós-Participativa. **Revista Vazantes**, Fortaleza, v. 2, n. 1, p. 190-204, jun. 2018. Tradução de: Pablo Assumpção Barros Costa. Disponível em: <http://periodicos.ufc.br/vazantes/article/view/32937/73017>. Acesso em: 19 abr. 2022.

BISHOP, Claire. “Antagonismo e estética relacional”. **Tatuí**, Recife, n. 12, p. 109-132, out. 2011. Tradução de: Milena Durante. Disponível em: <http://www.revistatatui.com.br/wp/wp-content/uploads/2011/10/revista-tatui-12.pdf>. Acesso em: 25 fev. 2022.

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Revista Brasileira de Educação**, n. 19, p. 20-28, abr. 2002. Tradução de: João Wanderley Geraldi. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbedu/a/Ycc5QDzZKcYVspCNspZVDxXc>. Acesso em: 12 fev. 2022.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2009. Tradução de: Denise Bottmann.

²⁹ De acordo com a Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT NBR 6023).

BOURRIAUD, Pierre; DARBEL, Alain. **Amor pela arte**: os museus de arte na Europa e seu público. 3. ed. Porto Alegre: Zouk, 2018. 216 p. Tradução de: Guilherme João de Freitas

CLARK, Lygia. **Caminhando**. 1964. Texto de Lygia Clark que descreve a criação e o sentido de sua proposição "Caminhando". Disponível em: <https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/10181/caminhando>. Acesso em: 14 fev. 2022.

_____. **Nós somos os propositores**. 1968. Disponível em: <https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/59279/nos-somos-os-propositores>. Acesso em: 02 mar. 2022.

CONSELHO INTERNACIONAL DE MUSEUS (Brasil). **ICOM aprova Nova Definição de Museu**. 2022. Disponível em: <http://www.icom.org.br/?p=2756>. Acesso em: 30 ago. 2022.

COUTINHO, R. G. O educador pesquisador e mediador: questões e vieses. **PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG**, [S. l.], p. 45–55, 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15462>. Acesso em: 2 abr. 2022.

DEWEY, John. **Arte como Experiência**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

DEZEUZE, A. **The 'do it yourself' art work**. Participation from Fluxus to New Media. Manchester: UBC Press, 2010.

DUCHAMP, Marcel. O ato criador. In: BATTCKOCK, Gregory [org]. **A nova arte**. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 71-74.

ECO, Umberto. **Obra Aberta**: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. São Paulo: Perspectiva, 2005.

FURQUIM, C. H. de B. A Pesquisa Identitária e o Sujeito que Pesquisa. **Cadernos de Gênero e Diversidade**, [S. l.], v. 5, n. 1, p. 11–23, 2019. DOI: 10.9771/cgd.v5i1.31914. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/cadgendiv/article/view/31914>. Acesso em: 07 jun. 2022.

GONZÁLEZ, Ascensión Moreno. **La mediación artística**: arte para la transformación social, la inclusión social y el desarrollo comunitario. Barcelona: Ediciones Octaedro, 2016.

GRUPO DE PESQUISA: Mediação Arte/Cultura/Público. **Revista Mediação**: provocações estéticas. São Paulo: Instituto de Artes. Pós-graduação/UNESP, v.1, d.1, outubro 2005, p. 55.

HANS ULRICH OBRIST (org.). **DO IT at E-Flux**. DO IT at E-flux é produzido e apresentado pela electronic flux corp. Disponível em: http://projects.e-flux.com/do_it/itinerary/itinerary.html. Acesso em: 23 abr. 2022.

hooks, bell. **Ensinando a transgredir**: a educação como prática da liberdade. São Paulo Martins Fontes, 2017.

Instituto Brasileiro de Museus. **Caderno da Política Nacional de Educação Museal**. Brasília: Ibram, 2018. p. 84-88. Disponível em: <https://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2018/06/Caderno-da-PNEM.pdf>. Acesso em: 18 fev. 2022.

MARTINS, Mirian Celeste. [con]tatos com mediação cultural: ressonâncias de um ciclo de conversações no SESCPinheiros em São Paulo. **Anpap**, Florianópolis, v. 16, n. 1, p. 1034-1046, set. 2007. Disponível em: <http://anpap.org.br/anais/2007/2007/artigos/105.pdf>. Acesso em: 08 jan. 2021. <http://anpap.org.br/anais/2007/2007/artigos/105.pdf>

_____. Mediação. In: Instituto Brasileiro de Museus. **Caderno da Política Nacional de Educação Museal**. Brasília: Ibram, 2018. p. 84-88. Disponível em: <https://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2018/06/Caderno-da-PNEM.pdf>. Acesso em: 21 fev. 2022.

_____. Mediações culturais e contaminações estéticas. **Revista GEARTE**, [S. l.], v. 1, n. 3, 2014. DOI: 10.22456/2357-9854.52575. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/gearte/article/view/52575>. Acesso em: 5 jan. 2022.

MELIM, Regina. Espaço portátil: exposição-publicação. **Ars (São Paulo)**, [S.L.], v. 4, n. 7, p. 78-83, 2006. FapUNIFESP (SciELO). <http://dx.doi.org/10.1590/s1678-53202006000100007>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ars/a/w7vB5qKmCZB6r8kqJBPXtg/?lang=pt>. Acesso em: 08 abr. 2022.

MÖRSCH, Carmen. Trabalhar na contradição In: GOETHE-INSTITUT (Alemanha) (comp.). **Mediação Artística**. 104. ed. Bonn: Goethe-Institut, 2011. p. 7-9.

MOYA, Carla; RODRÍGUEZ, Javiera. **MEDIARTE**: la mediación artística como práctica para la transformación social. Santiago: Universidad de Chile, 2020. Disponível em: <https://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/181550/Tesis%20-%20mediarte.pdf?sequence=1>. Acesso em: 04 mar. 2022.

PEDROSA, Mario. **Política das Artes**. Otilia Arantes (Org.). São Paulo: EDUSP, 1995.

PELED, Yiftah. Participação. In: EDITORA MEDUSA (org.). **Abrigo Portátil**. Curitiba: Editora Medusa, 2016. Disponível em: https://editoramedusa.com.br/wp-content/uploads/bsk-pdf-manager/AbrigoPortatil_04_27.pdf. Acesso em: 29 set. 2021.

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

RIVERA, Tania. O reviramento do sujeito e da cultura em Hélio Oiticica. **Arte & Ensaios**, UFRJ, Rio de Janeiro, v. 19, p. 106-116, 2009. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/revph/article/view/10571>. Acesso em: 09 mar. 2020.

ROLNIK, Suely; ROLNIK, Tradução: Suely. Subjetividade em obra: LYGIA CLARK, ARTISTA CONTEMPORANEA. **Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História**, [S.l.], v. 25, ago. 2012. ISSN 2176-2767. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/revph/article/view/10571>. Acesso em: 03 mar. 2020.

ROSENTHAL, D. Joseph Beuys: o elemento material como agente social. **ARS (São Paulo)**, [S. l.], v. 9, n. 18, p. 110-133, 2011. DOI: 10.1590/S1678-53202011000200008. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/52789>. Acesso em: 20 nov. 2021.

SANTIAGO, Alexander de Cerqueira. **Experiência e educação na obra de Jorge Menna Barreto**. 2017. 171 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Mestrado, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27160/tde-22022018-151942/publico/AlexanderdeCerqueiraSantiago.pdf>. Acesso em: 26 maio 2022.

SCHMITT, Eva. Mediação artística enquanto arte? Arte enquanto mediação artística? In: GOETHE-INSTITUT (Alemanha) (comp.). **Mediação Artística**. 104. ed. Bonn: Goethe-Institut, 2011. p. 5-6.

CONSEJO NACIONAL DE LA CULTURA Y LAS ARTES DE CHILE. **Mediación Cultural y Artística**. Santiago: Gobierno de Chile, 2013. Disponível em: <https://www.cultura.gob.cl/wp-content/uploads/2013/08/rc-presentacion-mediacion-artistica-CNCA.pdf>. Acesso em: 07 maio 2022.

VALENTE, Maíra Vaz. Relato cedido a Túlio Magno. Conversa eletrônica. Relato concedido para a pesquisa sobre a ação coletiva-participativa, Segundos Socorros/Minutos Socorros. São Paulo, 2022.

VISNADI, Fábio. **Forma da arte conceitual e minimalista**. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, Área de concentração: Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2020. 364 f.

