

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO
CURSO DE ESPECIALIZAÇÃO EM PEDAGOGIA DA ARTE
EDIÇÃO 2012

GIOVANA ELLWANGER

**ARTE CONTEMPORÂNEA NAS INSTITUIÇÕES CULTURAIS:
UMA ABERTURA PARA O PÚBLICO**

PORTO ALEGRE
2013

GIOVANA ELLWANGER

**ARTE CONTEMPORÂNEA NAS INSTITUIÇÕES CULTURAIS:
UMA ABERTURA PARA O PÚBLICO**

Monografia apresentada ao Curso de Especialização em Pedagogia da Arte da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial à obtenção do título de Especialista em Pedagogia da Arte.

Orientador:
Prof. Dr. Marcelo de Andrade Pereira

PORTO ALEGRE
2013

RESUMO

A presente pesquisa objetiva analisar como centros culturais comunicam a arte contemporânea e seu sistema ao público frequentador. Como objeto de estudo, utiliza-se a instituição Santander Cultural Porto Alegre. O objetivo específico encontra-se no conhecimento das atividades e elementos do setor de Ação Educativa, compreendido como importante responsável pelo processo de comunicação entre arte contemporânea e público. Para desenvolvimento da pesquisa, foram analisados os Projetos Pedagógicos desenvolvidos pelo setor, bem como realizadas entrevistas com a coordenadora e mediadores permanentes que o atendem. Realizou-se também acompanhamento de duas visitas mediadas, com grupos de diferentes faixas etárias e participação de mediadores temporários da instituição. Os marcos referenciais da pesquisa são autores ligados à arte contemporânea (Anne Cauquelin, Michael Archer, Luciano Trigo) e autores ligados ao Sistema das Artes (Pierre Bourdieu e Raymonde Moulin). Também são abordados autores ligados a questões museais (Marília Xavier Cury, Jérôme Glicenstein, André Gob e Noémie Drouget). O estudo permite concluir que a instituição analisada desenvolve importante atividade de aproximação entre público e arte contemporânea através das atividades da ação educativa, que se desenvolvem com rigor metodológico e pesquisa constante. As ações de mediadores possuem papel essencial dentro deste sistema por promoverem os contatos com o público e por estimularem posturas diferenciadas do público em relação às obras.

Palavras-chave: Arte Contemporânea. Sistema das Artes. Instituições Culturais. Ação Educativa.

LISTA DE FIGURAS

Imagem 1 – Fachada do prédio.....	21
Imagem 2 – Grande hall.....	21
Imagem 3 – Átrio do Santander Cultural.....	22
Imagem 4 – Exposição Miguel Rio Branco, instalação “sala dos espelhos”.....	37
Imagem 5 – Exposição Miguel Rio Branco, imagens do Japão e trabalhadores.....	37

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	5
1. ARTE CONTEMPORÂNEA E PÚBLICO: UMA REFLEXÃO	8
2. INSTITUIÇÕES CULTURAIS	17
2.1. Santander Cultural Porto Alegre	20
3. RELAÇÃO ARTE E PÚBLICO NO SANTANDER CULTURAL: ANÁLISE DE DADOS	23
3.1. Contato com Setor de Ação Educativa	23
3.2. Projetos Pedagógicos	24
3.3. A palavra dos mediadores	27
3.4. A ação dos mediadores	34
CONCLUSÃO	44
REFERÊNCIAS	47

INTRODUÇÃO

As discussões permanecem constantes e acirradas em cada Bienal, em cada mostra de arte contemporânea de grande porte. Grandes mostras são eventos importantes em cidades e chamam a atenção mesmo daqueles que nunca se interessaram por arte. E aí começam os choques. O que se vê dentro dessas mostras, para o público, ainda parece longe de seu cotidiano, ou daquilo que pré-concebem como arte.

Frente às exposições de arte contemporânea, o público se sente disperso. E não se pode condenar essa postura de forma absoluta, sem levar em consideração um passado de mudanças consideráveis no sistema e na concepção da arte. O público ainda não está totalmente familiarizado com essas alterações (em parte recentes, pois representam um século na história), além de outras dificuldades que dizem respeito mesmo a um distanciamento entre os dois pólos.

As instituições ligadas à cultura (como museus e centros culturais) representam importante papel como ponte entre arte contemporânea e público, pois permitem contato direto com obras e reflexões acerca delas. No entanto, a simples exposição de obras não é o suficiente para a aproximação entre público e arte. Cada vez mais, instituições culturais têm se preocupado com a aproximação entre as exposições e o público. Programas de ação educativa têm aumentado em instituições, assim como a figura do mediador. Isso é o resultado da busca de uma melhor comunicação com o público.

A partir desse contexto, interesse-me pela forma que a arte contemporânea e, mais precisamente, seu sistema, são comunicados ao público, principalmente em instituições culturais e museais. Algumas destas instituições, principalmente as de grande porte, contam com equipes de ação educativa, ou pedagógica, onde esta comunicação costuma ser elaborada e direcionada.

A informação ao público, relacionada ao Sistema das Artes, é essencial para que este compreenda situações que ultrapassam a obra e envolvem o contexto em que ela está inserida e seu processo de legitimação. Tal conhecimento permite quebrar preconceitos perante a arte contemporânea e também permite formar um público crítico em relação àquilo que vê. Não se espera, portanto, que esse conhecimento venha a se sobrepor à necessidade primeira de contato com as

produções artísticas, mas sim que desempenhe um papel importante de apoio a esse contato.

Frente à situação colocada acima, coloco-me a seguinte questão: De que maneira o Sistema das Artes e a arte contemporânea têm sido abordados na comunicação com o público em Instituições Culturais de grande porte?

Por intermédio desta pesquisa, tenho o objetivo de me aprofundar no conhecimento acerca da maneira que instituições culturais de grande porte tratam a arte contemporânea e o seu sistema em relação ao público, através dos projetos educativos. O espaço escolhido para o desenvolvimento da pesquisa é o Santander Cultural Porto Alegre, instituição que abriga em sua maioria mostras de arte contemporânea e que conta com uma forte equipe de Ação Educativa. Portanto, é um espaço ideal para conhecimento das relações entre Sistema das Artes e público de mostras, mediadas através de museus.

Há mais de um ano trabalho no Santander Cultural como Assistente Institucional e tenho acompanhado as ações desenvolvidas no local, tanto para exposições como outros eventos. Não participo dos trabalhos de Ação Educativa (como elaboração de materiais, mediação), porém, a proximidade do ambiente de trabalho acaba nos proporcionando contato, troca de informações e experiências. Estar em uma instituição de grande porte, próximo a uma equipe tão conceituada e que oportuniza um interessante estudo é frutífero para a pesquisa.

Por meio deste estudo, espero trazer à luz um foco diferenciado, que é a relação entre público e informação em arte contemporânea dentro de instituições culturais, levando em consideração seu campo e seus agentes. Além disso, a verificação da forma que a Ação Educativa é a responsável por esse tipo de comunicação com o público, aborda e encara a situação.

Como metodologia para realização da pesquisa, primeiro conversei com a coordenadora do setor educativo. A conversa ocorreu de maneira livre, pois minha intenção neste contato era obter informações gerais sobre o funcionamento do setor de Ação Educativa, além de obter os Projetos Pedagógicos, uma das fontes de pesquisa básicas desta monografia.

Em seguida, iniciei a análise dos Projetos Pedagógicos, procurando captar neles a visão da instituição acerca da comunicação da arte para o público. Esta análise baseou-se nos referenciais teóricos trabalhados na monografia, ligados aos temas da arte contemporânea, sistema das artes e museus.

Após a análise dos Projetos Pedagógicos, realizei entrevista com os mediadores permanentes da instituição, que estão há mais tempo trabalhando no local e tem mais conhecimentos sobre as exposições que aí ocorreram. São indivíduos que tem as experiências concretas dos temas que estou analisando e contribuíram de forma rica e precisa. Por esse motivo, portanto, descartei a opção de falar com os mediadores temporários, que são contratados apenas nos períodos de mostra, o que implica na rotatividade dos profissionais e no menor grau de experiência dentro da instituição. As perguntas para as entrevistas foram pre-estruturadas, e elas ocorreram de forma semiaberta, a fim de poder aproveitar informações que são eventualmente obtidas em momentos de conversa.

Como último instrumento para análise da relação entre arte e público promovida pelo Centro Cultural, realizei observação de duas mediações com grupos diferentes (jovens e adultos), onde procurei verificar como são as abordagens nessas mediações, e se nesses momentos é possível localizar maneiras pelas quais o assunto chave da pesquisa é tratado. Estas mediações foram realizadas pelos profissionais temporários.

As análises das diferentes situações (proposta do setor educativo e mediação de obras contemporâneas, bem como as entrevistas) permitirão um conhecimento aprofundado das ações da instituição enquanto promotora da relação entre público e Sistema das Artes. Isso, ao mesmo tempo, permitirá diferenciar pontos fortes e pontos fracos da abordagem, ou que poderiam ser melhor aproveitados.

A fim de apresentar os dados e estudos referentes a presente pesquisa, dividi a monografia em três capítulos. No primeiro capítulo, intitulado “Arte Contemporânea e Público: uma reflexão”, analiso as questões da relação entre público e arte contemporânea, apoiada nos estudos bibliográficos desenvolvidos. No segundo capítulo, intitulado “Instituições Culturais”, faço uma reflexão sobre o papel das instituições culturais, focando no Santander Cultural Porto Alegre. Por fim, apresento o terceiro capítulo, intitulado “Relação Arte e Público no Santander Cultural: análise de dados”, onde apresento as informações coletadas e procedo à análise. Ao trazer uma reflexão sobre arte contemporânea, público e instituições culturais, busco com esta pesquisa satisfazer meus anseios por conhecimento nestas áreas, assim como abrir caminhos para futuras investigações que envolvam os temas em questão.

1. ARTE CONTEMPORÂNEA E PÚBLICO: UMA REFLEXÃO

As produções artísticas contemporâneas provocam reações diversas no público. Enquanto muitos aceitam e fruem novas formas de produção, muitos sentem grande dificuldade em lidar com elas.

Dentro deste aspecto de relação do público com a arte contemporânea, onde ocorrem diversas reações e posicionamentos, muitos fatores devem ser levados em consideração. A questão do gosto é uma delas. A sintonia entre as novas formas de produção e a percepção, muitas vezes baseada em padrões anteriores, é outro fator a ser analisado. A atuação do mercado e Sistema das Artes também é fator relevante.

Luciano Trigo (2009) descreve bem esta situação conflituosa da relação entre público e arte contemporânea, ao colocar que a mensagem implícita é a de que a arte produzida hoje está além da compreensão das pessoas, uma arrogância que é reforçada por muitos textos acadêmicos. Isso contribui para reforçar as estruturas de poder estabelecidas e rejeitar qualquer postura contrária. Frente a isso, os artistas também se sentem inseguros, pois no fundo sabem que a maioria das pessoas não está convencida de que o que eles fazem é arte. Eles isolam-se em seus grupos, onde o reconhecimento é recíproco, e isso amplia cada vez mais o distanciamento e a comunicação com a sociedade. Anne Cauquelin (2005) aponta na mesma direção, afirmando que:

O que nós chamamos de 'público', ou seja, cidadãos comuns, é convidado ao espetáculo e não tem como não aquiescer. Com seu julgamento estético posto entre parênteses, a questão é antes de mais nada fazê-lo se dar conta de que se trata de arte contemporânea, independentemente do que ele próprio possa pensar. O preço e a cotação estão lá para lhe assegurar que o espetáculo tem valor. Que é de fato arte, uma vez que as obras estão expostas em um local *ad hoc*, no museu ou em galerias de arte contemporânea. (CAUQUELIN, 2005, p. 79).

O que temos, portanto, é, de um lado, uma produção artística, que se apresenta em um leque bastante amplo. De outro, temos o público, que bem ou mal, estabelece relações com a arte contemporânea. Entre os dois, estão muitas estruturas participantes do chamado Sistema das Artes, que por muitas vezes regula

as relações. Dentre essas estruturas, as instituições ligadas à arte (museus, centros culturais) são importantes figuras. Dizer que apenas representam a interface entre arte e público é simplificar uma relação muito mais complexa, que envolve mais agentes e aspectos que abordarei a seguir.

Pereira (2011) discute questões semelhantes às levantadas neste texto, ao questionar o caráter político, pedagógico e ideológico da arte e instituições museais, analisando a postura destas instituições em relação às representações sociais e ao mercado da arte. O autor demonstra que discursos que sacralizam a arte, o artista e o espaço de exibição das obras de arte minimizam ou restringem a experiência com as mesmas. Dessa forma, o autor desmistifica as ações de ensino de arte em instituições, que acabam por se tornar reprodução de uma cultura dominante, e analisa as normatizações que a esfera da arte gera sobre produção de arte e seleção de obras e público. É apontada também a necessidade de abordar ideias historicamente fabricadas de arte, artista ou espaço expositivo. O autor revela a necessidade de se tratar sobre questões conceituais que afastam ou impedem a relação entre público e arte. Existem muitos equívocos, como o pensamento constante de que arte está apartada da sociedade e também das outras esferas sociais, como economia, religião e política. Pereira (2011) aponta que o discurso presente na esfera da arte, que a mostra como intangível, de valor inestimável, apenas para fins bons e justos, além de autônoma e desinteressada, leva o mercado a praticar valores exorbitantes. Sendo assim, o autor busca mostrar que este discurso é mistificatório, regulativo e excludente. As obras contemporâneas, por sua vez, ocupam espaços nas exposições, por serem abarcadas pelo sistema, e muitas vezes trazem desvios nesses discursos hegemônicos. No entanto, predominam nos espaços expositivos ações pedagógicas que permanecem sob a mesma visão mistificada.

É importante, em um primeiro momento, refletir sobre as mudanças ocorridas no campo da arte nas últimas décadas (ou durante o século passado) e de que forma isso impactou o campo e também o público. Isso nos auxilia a compreender as polêmicas geradas.

Anne Cauquelin (2005) apresenta as duas formas que marcaram (e ainda marcam) a arte, durante o século passado até a atualidade. A autora diferencia a Modernidade, ou o que ela também chama de “Regime de Consumo” da Contemporaneidade, que ela da mesma forma nomeia “Regime da Comunicação”.

Segundo Cauquelin (2005), a Arte Moderna abrange o período de 1860 até a intervenção da arte contemporânea. Os conteúdos relacionados ao período seriam o gosto pela novidade, a recusa do acadêmico e a existência ambígua de uma arte ao mesmo tempo ocasional (resultado da moda), mas substancial. A arte moderna caracteriza, portanto, o período da era industrial, bem definido pela economia e industrialização, resultando na sociedade de consumo. A modernidade se baseia sobre o mercado, ancorado no tripé produção, distribuição e consumo. Entre os produtores, estão os intelectuais, educadores e artistas. Na distribuição, encontramos os negociantes, comerciantes e marchands. No campo do consumo, estão todos, sem restrições. Os intermediários, normalmente representados por marchands (no campo da distribuição) representam papel importante na fabricação de demanda, movimentando a máquina do consumo.

Apresentando de uma maneira sucinta, Cauquelin (2005) aponta que a arte moderna rompe com o antigo sistema da Academia, regido pelos Salões de arte. Os sistemas de compra e venda são ampliados, porém não há abandono total dos valores até então vigentes, o reconhecimento do artista e a segurança na negociação (aquisição de obra de um artista de importância). O artista, por sua vez, é isolado enquanto produtor, e as figuras do crítico e da literatura confirmam essa posição. Estes intermediários entre artista e público, como marchands, críticos, galeristas e especuladores, tinham suas funções bem demarcadas. O artista, por sua vez, tinha mais visibilidade quando trabalhava em grupos.

A modificação de grande relevância, que Cauquelin (2005) define como o grande salto para a arte contemporânea é a mudança do eixo centrado no consumo para a comunicação. Não diferente de outros setores da sociedade, a arte também foi afetada pelas novas comunicações que surgiram e esse aspecto não pode ser ignorado. Pelo contrário, ele é essencial para compreender a nova etapa da arte, que em muito se modifica por conta disso. Sobressai-se a ideia de rede, baseada na interatividade, que não tem início nem fim, mas que ao mesmo tempo se desgasta. Nesse contexto, sendo a comunicação necessária ao funcionamento da sociedade, a linguagem exerce papel dominante. Ela se mostra importante tanto nas relações com o mercado (no registro da maneira pela qual a arte circula), como no registro intra-artístico (ou seja, o conteúdo das obras) (CAUQUELIN, 2005, p. 65).

Importantes modificações ocorreram, sobretudo a partir da década de 1960. O ponto de partida para essas alterações foi certamente o trabalho do artista Marcel

Duchamp, que já nos anos 1920 questionava a autoria da arte, bem como o próprio meio artístico e a definição das obras. Através dos *readymades*, objetos retirados de seus contextos habituais e colocados como obras de arte, Duchamp solicitava ao observador que ele pensasse o que definia um objeto como arte entre diversos outros objetos. Essa propriedade estaria na arte em si ou nas ações dos artistas em torno deste objeto? Os anos 1960, portanto, foram de grande relevância por trazerem novas formas de concepção de arte, com fortes influências destas questões anteriormente levantadas por Duchamp (ARCHER, 2001).

Segundo Michael Archer (2001), no início de 1960 ainda pensava-se na arte como uma divisão entre duas categorias: pintura e escultura. Embora essas práticas ainda existam hoje, elas ocorrem em um espectro mais amplo de formas de produção, graças à profusão de atividades de diversos artistas. Reforçam-se as práticas que se valem de objetos e imagens do cotidiano, utilizando-se materiais até então não usados. O interesse dos artistas pelo corriqueiro, pelo acaso e por um novo visual os levou para duas correntes: a Pop Art e o Minimalismo.

A Pop Art, que explorava a realidade social, sobretudo dos Estados Unidos, onde teve mais força, também se espalhou para a França, onde era conhecida como Novo Realismo. As produções que marcaram o Pop traziam para o primeiro plano o artista, ratificando a afirmação de Duchamp de que o artista, simplesmente por sua posição, tem o poder de designar algo como arte. Já a Arte Minimalista possuía um caráter de distanciamento do racionalismo europeu, então questionado. O cotidiano, a avaliação da passagem do tempo, a produção de objetos e compreensão de unicidade tornaram-se aspectos relevantes na arte. O ambiente também tornava-se importante. O artista Robert Morris passou a afirmar que a arte existia num campo complexo e expandido (ARCHER, 2001).

Rosalind Krauss, teórica que acompanhou a movimentação dos artistas entre os anos 1960 e 1970, apropriou-se das colocações do artista Robert Morris e formou a teoria da escultura no campo ampliado, onde procurava refletir sobre as produções de artistas desenvolvidas até então. Krauss trata da elasticidade que o termo escultura assume, incluindo “quase tudo”. Buscando uma compreensão para esses novos caminhos que a escultura tomava, Krauss afirma que a escultura é uma categoria ligada à história, sendo normalmente vinculada a seu uso ou local. Essa lógica, no entanto, se modifica ao final do século XIX, quando a escultura perde sua vinculação ao lugar e torna-se auto referencial. Isso abre um grande espaço de

exploração para essa categoria (KRAUSS, 1984).

Não era apenas a questão espacial que entrava em jogo. O processo de construção do trabalho também estava em evidência. Se o artista tem uma prerrogativa para definir o objeto de arte, pela sua simples escolha, ele também pode delegar a outros a execução de sua obra (ARCHER, 2001). E não é pelo fato de ser executada por outros que sua obra terá menos valor, pois se assinada ou atribuída ao artista, é isso que garante seu valor no mercado. Archer (2001) também traz outros exemplos de obras, resultados da expansão no campo artístico, onde as efemeridades (como performances ou ações) geram apenas registros, fotográficos, em vídeo, ou às vezes documentais. Estes registros acabam sendo a única forma de apresentação da arte, que permanece mais em um âmbito da reflexão.

Temos, portanto, um amplo quadro acerca da arte contemporânea. As linguagens são múltiplas, plurais e ultrapassam o caráter visual ou plástico. Envolvem experiências sensoriais ou conceituais.

Por outro lado, esta produção artística não está isolada do mundo, ou da sociedade. A visão romântica, alimentada e mantida por muitos, de que o artista é aquele que produz alheio a tudo, isolado em seu ateliê, deve ser revisada com urgência. Para tanto, é relevante o conhecimento acerca do mercado da arte e do Sistema que envolve este campo. Com informações condizentes com a realidade do campo artístico, o público pode quebrar certos mitos e fazer leituras diferenciadas das obras em seus contextos.

Segundo Anne Cauquelin (2005), para se fazer a análise do mercado contemporâneo é necessário levar em consideração as leis da comunicação, que não levam em conta o conteúdo intencional dos atores, mas seus papéis e lugares.

Dentro desta forma organizacional, compreender a maneira que os agentes se dispõem é de grande relevância para o entendimento da arte contemporânea. Trata-se de visualizar, como trouxe anteriormente Anne Cauquelin, os papéis e lugares dos atores deste meio. Bourdieu (1996, p. 107/108) coloca que apenas se pode garantir algumas possibilidades de participar da intenção subjetiva do autor ou outro agente com a condição de fazer um trabalho objetivo de reconstruir o universo das posições no interior do qual estava situado e onde foi definido o que ele quis produzir. É por meio da teoria deste autor que também exploro o que vem a ser o Sistema das Artes. Entendo, dessa forma, o Sistema das Artes como diretamente

ligado à compreensão da arte, por definir seu contexto de existência, forma de produção e circulação.

Maria Amélia Bulhões (1991) (baseada em Pierre Bourdieu e Howard Becker), define o Sistema das Artes como o conjunto de indivíduos e instituições que são responsáveis pela produção, difusão e consumo de objetos rotulados como arte por eles mesmos. São também responsáveis pela definição e limite daquilo que é arte dentro de uma sociedade, dentro de um período histórico. A partir dessa definição, é possível compreender que a arte, de acordo com um Sistema, está totalmente relacionada a questões extrínsecas a ela, que a definem ou não. Sendo assim, a arte não é definida pelo (ou somente pelo) artista que a produz, ou pelo público que a recebe, mas antes por um conjunto de agentes envolvidos nisso. A definição de arte torna-se muito ampla e, ao mesmo tempo, imprecisa para o público.

Segundo Pereira (2011, p. 5), Valéry considera a arte como autônoma, isolada das determinações sociais. Ao contrário, Bourdieu entende que a arte é regulada por leis gerais, que constituíram um campo que determina o modo de produção e o valor atribuído à produção. Para Bourdieu (1996, p. 162), o campo artístico é um universo relativamente autônomo, mas ao mesmo tempo dependente dos campos econômico e político. Ele gera uma economia às avessas, fundada nos bens simbólicos. Isto significa que o valor simbólico e o mercantil também ficam relativamente independentes. Os dois limites jamais são atingidos: a subordinação total à demanda e a independência absoluta ao mercado e suas exigências. Esta visão de Bourdieu coloca a arte como dividida entre dois pólos: o de sua própria existência, balizada pela criação dos artistas e o de sua relação com os campos econômicos e políticos, dos quais ela não consegue se desvencilhar. Bourdieu ainda compreende, a partir das lógicas econômicas, a arte pura e a indústria artística. Enquanto a arte pura seria baseada no desinteresse em relação aos valores econômicos (ao menos a curto prazo), a indústria artística está diretamente ligada ao comércio de bens culturais, priorizando sua difusão, sucesso imediato e temporário, ajustando-se à demanda da clientela. A produção artística acaba se aproximando mais desta última categoria quando os produtos oferecidos correspondem a uma demanda pré-estabelecida (Bourdieu, 1996, p. 163).

Segundo Raymonde Moulin (1995), o mercado de arte funciona em relação à arte contemporânea no sentido econômico. Efetuam-se transações, elaboram-se

preços e há interação com o campo cultural, onde são operadas avaliações estéticas e reconhecimentos sociais. A constituição dos valores artísticos e mesmo a promoção de artistas pede a presença de agentes que saibam detectar as novas tendências em arte, que alimentam as especulações do mercado.

Seguindo essa ideia da relação da arte com contextos econômicos e políticos, Bourdieu apresenta que o artista não é levado em consideração sozinho, mas sim em relação a outros artistas, críticos e marchands com os quais se relaciona. É usual a frase da “descoberta” de um criador (artista). Este é trazido à luz por outros agentes. O autor torna isso claro através da seguinte colocação:

(...). O trabalho artístico em sua nova definição torna os artistas mais do que nunca tributários de todo o acompanhamento de comentários e de comentadores que contribuem diretamente para a produção da obra por sua reflexão sobre uma arte que muitas vezes incorpora, ela própria, uma reflexão sobre a arte, e sobre um trabalho artístico que comporta sempre um trabalho do artista sobre si mesmo. O aparecimento dessa nova definição de arte e da profissão de artista não pode ser compreendida independentemente do campo da produção artística: a constituição de um conjunto sem precedentes de instituições de registro, de conservação e de análise das obras (reproduções, catálogos, revistas de arte, museus que acolhem as obras mais recentes etc.), o crescimento do pessoal dedicado, em tempo integral ou parcial, à celebração da obra de arte, a intensificação da circulação das obras e dos artistas, com as grandes exposições internacionais e a multiplicação das galerias com sucursais múltiplas em diversos países etc., tudo concorre para favorecer a instauração de uma relação sem precedente entre os intérpretes e a obra de arte: o discurso sobre a obra não é um simples adjuvante, destinado a favorecer-lhe a apreensão e a apreciação, mas um momento da produção da obra, de seu sentido e de seu valor. (BOURDIEU, 1996, p. 196/197).

A partir disso, verificamos na afirmação do autor que a arte não está definida somente por artistas e suas produções, mas por todo o campo criado em torno dela. Aliás, o artista fica totalmente vinculado a este contexto que, ao cabo, a estabelece. Portanto, todo e qualquer comentário feito sobre uma obra não resulta apenas em uma crítica, ou uma forma de leitura, mas trata-se também de uma maneira de inserção da produção no campo da arte, uma espécie de comprovação de sua legitimação.

O produtor do *valor da obra de arte* não é o artista, mas o campo de produção enquanto universo de crença que produz o valor da obra de arte como *fetich*e ao produzir a crença no poder criador do

artista. Sendo dado que a obra de arte só existe enquanto objeto simbólico dotado de valor se é conhecida e reconhecida, ou seja, socialmente instituída como obra de arte por espectadores dotados da disposição e da competência estéticas necessárias para a conhecer e reconhecer como tal, a ciência das obras tem por objeto não apenas a produção material da obra, mas também a produção do valor da obra ou, o que dá no mesmo, da crença no valor da obra. (BOURDIEU, 1996, p. 259).

Bourdieu traz uma questão importante, relativa ao público que recepciona as obras, o que também faz parte deste contexto da arte. Conforme mencionado acima, a obra só tem valor se é conhecida e reconhecida socialmente. Ao mesmo tempo, os espectadores devem ter certas disposições para reconhecimento destas obras. É necessário o conhecimento dos códigos, tanto os cotidianos (aquilo que compreendemos através de nossa vivência) como os estabelecidos social e historicamente. No entanto, é preciso também rompê-los, permitindo que a obra fale por si, respeitando suas exigências. Bourdieu coloca que a apreensão e a apreciação de uma obra dependem da intenção do espectador, que é produto de normas sociais que regem a relação com a obra de arte em uma dada situação histórica e social, e da aptidão do espectador a se conformar a estas normas. Portanto, a percepção estética, considerada a única válida e legítima em uma sociedade, consiste em abordá-la como um fato social cuja necessidade deriva de uma "instituição arbitrária". Essas percepções são, segundo Bourdieu, na verdade, transmitidas (BOURDIEU, 1987, p. 271-272). Pereira (2011, p. 2-3) traz ideias de Taylor a respeito da apreciação da arte próximas às de Bourdieu, em que o público deveria contar com uma adequada formação. Dessa maneira, o sistema educacional deveria fornecer tais elementos para a experiência da arte. No entanto, Pereira aponta estas como visões redutoras da arte e experiência, pois elas não levam em conta a relação entre objeto produzido pelo artista e o público, que o ressignifica.

É fato que os espectadores ficam à mercê de determinadas imposições sociais do que é ou não arte, que não necessariamente contam com a participação deles. Portanto, o público vai a galerias e museus e encontra linguagens estabelecidas como arte. No entanto, a transmissão de códigos para compreensão e leitura das obras nem sempre é satisfatória na sociedade. Ao mesmo tempo, a falta de entendimento do público acerca dos aspectos que estão no entorno da produção artística e que participam de sua existência colaboram para suas dúvidas e incompreensões sobre o campo da arte.

Pereira (2011) sintetiza muito bem estas relações ao afirmar:

O sentimento de Valéry de uma total inadequação perante as obras de arte, no âmbito institucional de sua exposição, não é muito diferente do sentimento vivido pela maioria das pessoas que se sentem ainda hoje excluídas da experiência da arte – a despeito de todo o discurso inclusivo e interativo que caracteriza boa parte da produção contemporânea de arte – uma vez que não dispõem do conhecimento e da sensibilidade “próprias” para sua apreciação. Essa inapetência, contudo, vai além do que prevê as proibições afixadas à porta do museu ou da galeria de arte. A interdição é simbólica e se refere a um longo processo de subjetivação, o qual remonta à constituição da própria relação historicamente construída entre a arte – como algo distante, exclusivo, perene, erudito, aristocrático – e o público; a rigor, trata-se da constituição da própria esfera da arte. (PEREIRA, 2011, p. 5-6).

Trigo (2009) afirma que esta poderosa estrutura, que representa o mercado da arte e da qual o artista (e, ao fim, também o público) depende cada vez mais, administra a produção, a circulação e o consumo das obras. Sendo assim, é ingênuo acreditar que se produza uma arte verdadeiramente crítica nestes moldes. No sistema especulativo e manipulador da atualidade, a arte importa como pretexto para seu funcionamento. Embora existam exceções, o padrão de sucesso do artista jovem não está mais na realização de uma obra relevante, mas sim em ser assimilado por um sistema que lhe proporcione exposição na mídia, que o legitime.

A visão sobre as situações que regem o campo das artes pode ser desanimadora aos olhos daqueles que as desconhecem. No entanto, a informação sobre estas estruturas pode ser um aspecto importante para a compreensão das obras e seus contextos. Uma obra de arte tem seu peso e pode ser analisada e fruída sem a participação destes elementos. Mas, se à fruição se somarem dados relativos ao contexto do campo da arte em que a obra se insere, propicia-se uma leitura mais crítica, em que o observador não aceitará de forma pacífica todas as imposições do mercado, mas as questionará.

2. INSTITUIÇÕES CULTURAIS

No presente capítulo, tecerei comentários e reflexões sobre as instituições culturais, locais de contato direto com as produções artísticas contemporâneas.

Como abordado em capítulo anterior, estes locais fazem parte do Sistema das Artes e contribuem para o processo de legitimação e valorização das obras. Drouget e Gob (2010) afirmam que a instituição é o resultado de uma decisão voluntária, coletiva e pública, apresentando um caráter de permanência. Dessa forma, é de origem humana, não deriva naturalmente da situação que a gerou (a coleção). Possui normas e sistemas de valores. Ao mesmo tempo, ela estabelece ou controla normas e modalidades de um segmento da sociedade. Marcar o caráter institucional do museu é também revalidar o papel normativo e autoritário que lhe conferimos, sobretudo em relação às artes.

Embora a instituição foco desta pesquisa (Santander Cultural Porto Alegre) não seja considerada um museu por razões diversas¹, sua posição em relação às exposições que realiza e inserção no campo da arte permitem que pensemos nela da mesma forma que um museu. Isso porque, assim como museus, o Centro Cultural exerce a função de musealização, agindo sobre os objetos que expõe, valorizando-os. No entanto, a musealização é um processo mais amplo do que a simples valorização dos objetos pela razão dos mesmos se situarem no espaço institucional. Esta ação envolve também a aquisição, pesquisa, conservação, documentação e comunicação. O processo inicia-se na escolha do objeto e finaliza-se na exposição, atividade educativa e outras formas (CURY, 2005).

Citando Cristina Bruno, Cury (2005) afirma que a musealização é o procedimento que viabiliza a comunicação dos objetos interpretados, por meio de pesquisas, para olhares interpretantes (no caso, o público). A comunicação, presente no processo de exposição, é parte essencial e deve ser construída através

¹ O Santander Cultural, da mesma forma que museus tradicionais, possui um acervo (trata-se do Acervo da Moeda), que tem exposição permanente no subsolo da instituição. Este acervo abriga documentos e objetos sobre a história do banco e mesmo do prédio histórico. No entanto, esta mostra representa uma parte das atividades desenvolvidas no local. A grande movimentação do centro se dá através das mostras de artes visuais (e também outros temas) que abriga no grande hall e nas galerias superiores. Tratam-se de mostras de grande porte e grande investimento. Elas têm maior divulgação entre público e mídia e também movimentam muitas das ações do local (como a própria Ação Educativa). Além disso, o Centro ainda conta com sala de cinema e programação musical, todos com atividades regulares. Também abre espaços para realização de palestras e cursos ligados à área cultural, o que reforça a sua posição ampla.

das experimentações museográficas. Dessa forma, é possível entender como presente no Centro Cultural a musealização, uma vez que os processos de exposição e, sobretudo, comunicação, fazem-se presentes.

A comunicação museológica é a denominação genérica que são dadas às diversas formas de extroversão do conhecimento em museus, uma vez que há um trabalho de introversão. As formas são variadas, como artigos científicos de estudos de coleções, catálogos material didático em geral, vídeos e filmes, palestras, oficinas e material de divulgação e/ou difusão diversos. Todas essas manifestações são, no museu, comunicação no lato sensu. No stricto sensu, a principal forma de comunicação em museus é a exposição, ainda, a mais específica, pois é na exposição que o público tem a oportunidade de acesso à poesia das coisas. (CURY, 2005, 34-35).

O museu e, portanto, o Centro Cultural também, desenvolvem a comunicação museológica, uma vez que divulgam o conhecimento que abrigam. Em locais como o Santander Cultural Porto Alegre, percebemos que não somente as exposições representam uma forma de comunicação, mas também as atividades de Ação Educativa e confecção de materiais de divulgação, como catálogos e folders.

Realizando pesquisas e, como comentado anteriormente, sendo instituído por pessoas, o museu não pode ser considerado como neutro. Ele realiza seleções das mostras e do que ficará ao alcance do público. Dessa forma, é importante pensar na posição social do museu, a fim de que, por suas escolhas, não seja transmitida ao público uma neutralidade (que na verdade não existe) nem um autoritarismo. Os museus não devem ser instrumentos de dominação. Devem, pelo contrário, criar mensagens, persuadir o público e conscientizá-lo de que está sendo persuadido, gerando um processo de cultura libertador e não autoritário (CURY, 2005).

Neste processo, a recepção é o resultado da interpretação que o público faz da obra. O público recria a mensagem da exposição, completando-a ou modificando-a. A importância da exposição fica, portanto, na relação que ela estabelece com seu público. A concepção da mostra ocorre através da ação de equipes e busca a provocação de atitude ativa no visitante (CURY, 2005).

Ao mesmo tempo, é importante também lembrar das normas e valores que regem as instituições, como colocado anteriormente. Sendo fruto de atividades humanas e muitas vezes vinculadas a outras instituições que trazem o aporte financeiro, as instituições culturais em situações como essas acabam seguindo determinadas diretrizes. Não atento a isso, o público pode não compreender determinadas ações e escolhas. Este dado é relevante para a compreensão mais aprofundada acerca de uma instituição cultural.

Drouget e Gob (2010) falam das formas de manutenção dos museus e, dentre elas, citam os museus privados. Alguns são ligados a fundações ou associações, enquanto outros são ligados a empresas comerciais, o que aponta o caráter privado como evidente. Nesse último caso, o objeto se confunde com o da empresa e eles carregam seguidamente uma marca comercial. Para a empresa patrocinadora, o retorno vem através de promoção em diversas mídias (como *logo* nos catálogos, na mostra, presença dos patrocinadores no vernissage). Trata-se de uma melhora da imagem da empresa, associando seu nome a atividades culturais.

É fato que o estímulo dado à cultura por parte das empresas privadas não é uma via de mão única. O interesse na melhoria da imagem está também associado a benefícios fiscais que o investimento na cultura proporciona, como é o caso de políticas culturais desenvolvidas no Brasil. No entanto, a instituição perde em qualidade se seus gestores não desenvolverem também, com interesse, a parte cultural. É, portanto, importante que a instituição tenha seriedade e continuidade no desenvolvimento de seu trabalho.

Este aspecto pode ser percebido em alguns museus ou centros culturais privados pela presença de setores de Ação Educativa (ou Pedagógicos). São setores que desempenham papel importante na relação com o público e na transmissão dos valores institucionais.

No Brasil, o pioneirismo nas atividades de Ação Educativa em museus de arte contemporânea é do MAC-USP (Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo), que desenvolve produção teórica e metodologias de ensino da arte. Outra instituição de peso que apresenta histórico em Ação Educativa é o MAC-Niterói (Museu de Arte Contemporânea de Niterói). Ele desenvolve eixos fundamentais para o encontro com a arte contemporânea, dentro de sua Divisão de Arte e Educação, os quais são: exercício da liberdade, jogos de fluência criativa e estratégias interpretativas como desafios comunicativos, ou seja, a participação do

visitante como aspecto primordial para o alcance de uma consciência histórica e de uma consciência sensível, tendo o corpo e a intuição como foco (BEMVENUTI, 2004).

A figura do mediador torna-se essencial em instituições que contam com setores de Ação Educativa. Gabriela Bonn (2012), que estuda a prática profissional dos mediadores, aponta que estes estão em constante diálogo com diversas instâncias que compõem uma exposição em uma instituição museológica. Para Miriam Celeste Martins (1997), a mediação é uma intervenção, um intermédio. Envolve dois pólos que dialogam através de um terceiro, o mediador. Trata-se da relação entre produção artística e fruidor. Ampliando o conceito, a autora afirma que o mediador não necessita ser exatamente uma pessoa, mas pode ser aquilo que ofereça a oportunidade de diálogo, ainda que de maneira solitária, como livro, catálogo, programa de TV, ou mesmo a manipulação de materiais artísticos. No entanto, a participação de um educador sensível é sempre relevante por ser ele capaz de criar situações em que o encontro com a arte possa gerar uma sociedade mais humana. Objetiva-se assim que crianças e visitantes não apenas reconheçam artistas, mas que percebam como a humanidade, em tempos e lugares diferentes, falou de sua realidade, sonhos e desejos através da linguagem da arte.

Bonn (2012) afirma que a interatividade é importante no trabalho dos mediadores, pois espera-se que ele seja dinâmico e possa interagir com demais setores do museu, questionando ou inserindo novas perspectivas ao discurso. A partir destas colocações, é possível pensar também que o mediador tem importante ação nos diálogos acerca da arte contemporânea, e pode trazer ao público novas perspectivas.

2.1. SANTANDER CULTURAL PORTO ALEGRE

A instituição analisada tem importância cultural e histórica para a cidade de Porto Alegre. O prédio que a abriga, um patrimônio do município, desde seu surgimento, tem sua história relacionada ao sistema bancário.

A edificação foi construída entre 1927 e 1932, embora as atividades do Banco Nacional do Comércio (o segundo banco de Porto Alegre) já ocorressem

desde 1895. Com estilo eclético, o prédio combina elementos dos períodos neoclássico, art-nouveau, barroco e rococó. Sua forma representa bem a arquitetura bancária do início do século XX, assemelhando-se a uma caixa forte com cantos arredondados, que remetem à solidez e à segurança. O projeto foi assinado pelo engenheiro civil Hipólito Fabre, pelo escultor Fernando Corona e pelo arquiteto polonês Stephan Sobczack (SANTANDER CULTURAL, [200-]).

Em 2000, o prédio foi inteiramente restaurado para abrigar o Santander Cultural, cuja inauguração ocorreu em 2001 (Imagem 1). A antiga sede de banco foi adaptada para um moderno centro cultural. Mantiveram-se os espaços originais, que tornaram-se palco de atividades culturais. O Centro Cultural conta com o espaço expositivo, formado pelo grande hall (Imagem 2) e pelas galerias superiores. No subsolo, também conta com um espaço expositivo, onde permanentemente pode-se visitar o Acervo da Moeda, mostra histórica e numismática. O espaço conta com duas salas multiuso, para realização de palestras, cursos, seminários e reuniões. Junto às galerias superiores funcionam as salas da Ação Educativa, que abrigam ateliê e sala dos professores.

Imagem 1 – Fachada do prédio



Fonte: Acervo Santander Cultural.
Fotógrafo Fernando Gomes

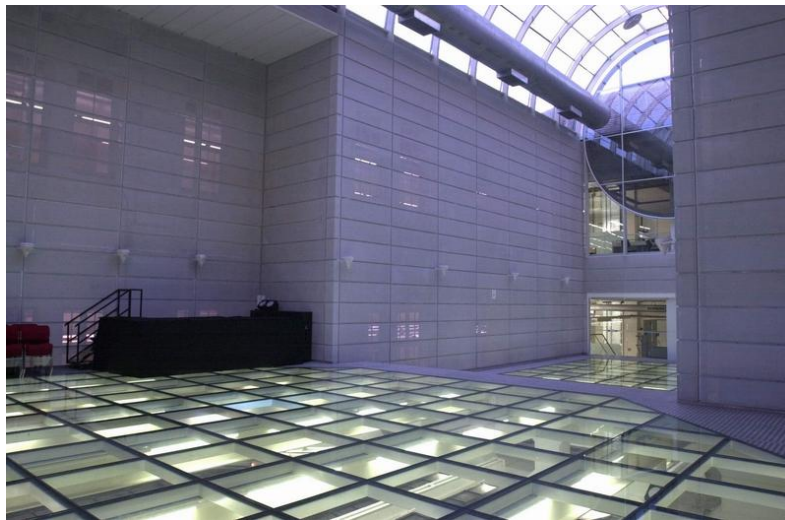
Imagem 2 – Grande hall



Fonte: Acervo Santander Cultural
Fotógrafo Edison Vara

Além do espaço para as artes, o Santander Cultural abriga espaços para música e cinema. No subsolo, dentro de um antigo cofre, funciona o Cine Santander. Semanalmente ocorrem shows de música no átrio, estrutura bastante moderna que fica sobre os vitrais do grande hall (Imagem 3). O subsolo também abriga restaurante, café e uma loja de artigos de arte, design e livros.

Imagem 3 – Átrio do Santander Cultural



Fonte: Acervo Santander Cultural
Fotógrafo Emilio Pedroso

Em suas exposições, a Instituição dá preferência para as mostras de arte contemporânea, embora ocorram também mostras ligadas a outros temas. Já ocorreu no espaço, por exemplo, uma mostra sobre Freud (em 2003) e, mais recentemente, uma mostra de design italiano (em 2012).

Para seu funcionamento, o Santander Cultural conta com Administração, Comunicação, Ação Educativa e Operação. Cada um dos setores atua para o desenvolvimento das ações do centro, desde o planejamento das mostras, à sua divulgação e à recepção do público visitante. O aporte financeiro vem do banco que dá nome à instituição.

3. RELAÇÃO ARTE E PÚBLICO NO SANTANDER CULTURAL: ANÁLISE DE DADOS

3.1. CONTATO COM SETOR DE AÇÃO EDUCATIVA

Para análise dos Projetos Pedagógicos do Santander Cultural, entrei primeiramente em contato com a Coordenadora Pedagógica da instituição. A Coordenadora cedeu-me gentilmente todo o material de que necessitava para a pesquisa. Ela também conversou comigo sobre as práticas que estavam sendo adotadas nos últimos tempos pelo Educativo.

Além dos Projetos Pedagógicos, estava interessada no material educativo produzido pela instituição. A coordenadora indicou-me que agora não mais havia a produção de materiais educativos específicos, como já ocorreu em alguns momentos na instituição. As proposições de atividades educativas e reflexões estavam sendo inseridas dentro dos folders de cada mostra. Além disso, a coordenadora indicou uma importante ação que estava acontecendo nas atividades de Formação de Professores, em que os participantes estavam recebendo catálogo das mostras. Isso se torna relevante, pois o professor, além da formação proporcionada pela Instituição e do folder, dispõe de mais um material para trabalhar em sala de aula, propor ações ou mesmo para estudo mais aprofundado da mostra e posterior uso em sala de aula.

Outra importante modificação que a Coordenadora salientou em nossa conversa foi a atual reforma das salas destinadas à Ação Educativa. Uma sala foi bem equipada para realização de oficinas (com espaço adequado para guarda de materiais, pia para limpeza dos instrumentos, entre outras modificações que a qualificaram), enquanto a outra sala está adequada para o uso dos professores em pequenas palestras ou pesquisas (é inclusive denominada pelo grupo da Ação Educativa de Sala dos Professores). Consta nesta sala também um arquivo onde os professores podem consultar atividades educativas desenvolvidas na instituição, material educativo de cada mostra e também de outras instituições, que compõem o acervo da Ação Educativa.

Mais especificamente sobre os Projetos, a Coordenadora explicou-me que estes são produzidos a cada exposição, mapeiam as mostras e procuram atender as necessidades que elas apresentam. Como o projeto se conforma no período anterior à montagem da exposição, a equipe precisa estar em sintonia com outras equipes da instituição (como Administração e Comunicação) para saber todas as informações acerca da mesma. Além disso, a Ação Educativa não apenas se nutre dessas informações, como também fornece dados para a produção de materiais da mostra. Por exemplo, para a produção dos folders, a Ação Educativa contribui fornecendo sugestões de reflexões que podem ser realizadas a partir das visitas e também glossários que permitem compreender melhor determinados termos que ocorrem na mostra ou que nela são discutidos. Para que esse material seja produzido, toda a equipe desenvolve pesquisas sobre artistas ou obras.

Paralelamente ao Projeto, ainda são contratados mais mediadores para atenderem a exposição em questão, e que recebem formação específica para tanto. Assim como o Projeto, este também é um processo que ocorre anteriormente à abertura da exposição. Logo que esta se torna disponível à visita, já existem escolas agendadas para mediação, o que torna necessário o serviço estar em pronto funcionamento.

Ao final da mostra, a Ação Educativa ainda realiza um relatório de atividades, que consiste em um balanço e avaliação de todas as propostas desenvolvidas e elencadas no Projeto Educativo. Este relatório contém também informações sobre o público da mostra (tanto das escolas quanto público total da mostra, registrado nas portarias).

3.2. PROJETOS PEDAGÓGICOS

Para a presente pesquisa, foram analisados os Projetos Pedagógicos das exposições que ocorreram no Santander Cultural durante o ano de 2012 (de março a outubro). Esse recorte enquadrava as seguintes mostras: *O Triunfo do Contemporâneo: 20 anos do Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul*, *Rever – Rochele Zandavalli*, *Arthur Bispo do Rosário: a poesia do fio*, *Italian Genius Now*, *Em suspensão – Rafael Pagatini*, *Miguel Rio Branco: Ponto Cego*.

Na análise, foram detectadas inicialmente as semelhanças. Percebeu-se a presença de uma metodologia comum, que guia a formulação dos projetos e define as ações recorrentes da Ação Educativa.

O primeiro momento do projeto é a definição do objetivo, sendo que ele é colocado normalmente como a disposição ao público da visitação das mostras e conhecimento sobre as mesmas. Importante salientar que a Ação Educativa também expõe seu entendimento da exposição como uma atividade única, tendo necessidades próprias para a construção de atividades pedagógicas. A partir disso, cada mostra apresenta oportunidades de reflexão que variam de acordo com seus temas. A exposição do Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul objetivava um convívio com a arte contemporânea e formação de público para fruição dessa arte, além do conhecimento das relações de produção e consumo no mundo contemporâneo. As mostras *Rever* e *Em Suspensão* objetivavam o incentivo da produção contemporânea (pois se tratavam de mostras de jovens artistas gaúchos). Já a mostra Arthur Bispo do Rosário buscava reflexão sobre arte contemporânea a partir de elementos da obra do artista, bem como a mostra de Miguel Rio Branco, que trazia problematizações da obra, pelas técnicas e outros questionamentos, ligados à contemporaneidade. A mostra de design italiano objetivava explorar o design no cotidiano e suas relações com arte e indústria.

A definição de público também é ponto comum entre os projetos verificados. O principal público, sempre citado, é o de professores (educadores), estudantes de artes e outros profissionais que desejam aprimorar os conhecimentos na área. A esse grupo é destinada a tradicional atividade de “formação de professores”. O público também é definido como estudantes e professores, do segmento público ou privado, através de visitas mediadas (braço de ação do setor educativo). O público geral também é listado como o que participa do projeto através das visitas mediadas, agendadas ou não.

Os projetos possuem metodologias para as mostras, que são ações básicas da Ação Educativa que se repetem em todos os projetos. As ações são as seguintes: formação de mediadores, formação de professores, atividades de oficinas, pesquisa sobre o tema e cronograma.

Em relação à formação de mediadores, há grande atenção ao preparo desta equipe que realiza atendimento. De acordo com o Projeto, o mediador é visto como o que coloca o público em contato com a obra e seus vetores conceituais, históricos

e técnicos. Essa visão vai ao encontro da ideia de Glicenstein (2009). Para preparação da equipe, ocorrem atividades específicas, todas programadas através do Projeto. Nas formações, há levantamento constante de questões de arte contemporânea, o que prepara os mediadores para a discussão destes assuntos nas mostras. Em relação a estas questões, pode-se falar em posição da arte no mundo contemporâneo (Cauquelin, 2005), seus suportes, seus espaços, as perdas de categorias (Archer, 2001). É importante salientar que a formação de mediadores conta com a equipe de mediadores permanentes da instituição e visa instrumentalizar, principalmente, a equipe de mediadores temporários, que é contratada apenas para atender o período da mostra em questão.

Segundo Mirian Celeste Martins,

A mediação, como facilitadora do encontro entre arte e fruidor, precisa ser pensada como uma ação específica. Percebê-la como canal de comunicação permite estudar seu processo, atentando para os ruídos perturbadores, como ênfases desnecessárias ou da exclusão de aspectos que poderiam tornar o encontro mais significativo. (MARTINS, 1997, p. 225).

A formação de professores conta, seguidamente, com a presença de convidados (palestrantes, curadores), que vêm com o objetivo de enriquecer a fala sobre a mostra. As questões sobre arte contemporânea também são uma constante nestas formações, preparando professores para discussão do assunto em sala de aula e na visita à mostra com alunos.

As oficinas apresentam opções de desdobramentos que podem ser realizados a partir da mostra (em visita à exposição, no atelier da instituição ou mesmo fora dela). As atividades são pensadas especificamente para cada exposição, levando em conta suas questões e as maneiras de abordá-las, contando muitas vezes com a ludicidade para atender o objetivo de aproximação do público com a arte. Não raro são relatadas propostas de oficinas com aspectos lúdicos, a fim de prenderem o interesse do público infantil, que é um forte público da instituição. Nesse espaço, a arte contemporânea não deixa de ser abordada, e suas questões continuam a ser desenvolvidas. Como exemplo, temos as atividades de oficinas propostas para a mostra *O Triunfo do Contemporâneo*, que tratavam de exercícios de curadorias, criação de coleções, apropriação/ressignificações. Estes aspectos

envolvem não apenas questões de arte contemporânea, mas também patrimônio cultural, tópico relacionado aos espaços museais.

A pesquisa sobre o tema consiste em constante preparação para a mostra. Exige da equipe estudo sobre tema da exposição e sobre temas de arte contemporânea. É uma atividade abrangente, pois além de existir enquanto uma prática pontual, participa das outras etapas comentadas anteriormente: preparação de mediadores, de professores, de oficinas e materiais de apoio, mediação.

O Cronograma é uma base para acompanhamento de datas e prazos que cercam o projeto e a exposição. Ele define datas relativas à formação de mediadores e professores, por exemplo.

Além dos tópicos comentados, os Projetos podem trazer informações adicionais. Como exemplo, temos os textos curatoriais das mostras e também outros textos desenvolvidos pela ação educativa para materiais da mostra (como glossários para folders ou textos em braile para serem disponibilizados na portaria da instituição).

Os Projetos, portanto, possuem uma orientação básica que determina o foco de atividades da Ação Educativa, bem como seus objetivos frente a cada mostra.

3.3. A PALAVRA DOS MEDIADORES

As entrevistas com os mediadores deram-se com o objetivo de conhecer melhor a rotina de contato com o público, bem como as situações enfrentadas para comunicação da arte contemporânea e soluções encontradas para estes contatos.

Partiu-se de perguntas formuladas previamente, porém não se descartaram outras questões que surgiram ao longo das respostas. Ao mesmo tempo, procurou imprimir-se um tom de conversa nas entrevistas a fim de não intimidar os entrevistados. As perguntas base foram as seguintes:

1. Como você define a exposição que está atualmente no Santander Cultural?
2. Que questões da arte contemporânea relaciona com esta exposição?

3. Quais as “dificuldades” e “facilidades” no momento de realizar a interface entre arte contemporânea e público?
4. A mediação oportuniza tratar esses aspectos de arte contemporânea com o público? Com todos os públicos?
5. Quais são as questões mais levantadas pelo público em mostras?
6. Nas exposições de arte contemporânea que ocorreram durante o ano (ou em outro momento), alguma mediação o marcou por conta de discussões sobre arte contemporânea? Pode relatar?

A escolha por entrevistar os mediadores permanentes da instituição deu-se pelo fato de os mesmos terem maior experiência na atividade e por estarem há um tempo mínimo de dois anos trabalhando no local. Sendo assim, eles têm forte experiência com mediação em arte contemporânea. Além disso, são já muito próximos às questões da instituição e participam ativamente da elaboração do Projeto Pedagógico.

As entrevistas ocorreram nos dias 08/10/2012, 09/10/2012 e 15/10/2012, todas no próprio Santander Cultural ou em cafés próximos, com localidades e horários em comum acordo com o entrevistado. A fim de não os identificar, ao transcrever trechos das entrevistas, utilizarei os termos “Mediador A”, “Mediador B” e “Mediador C”.

Ao responderem à primeira questão colocada, que buscava conhecer as impressões dos mediadores sobre a exposição que estava em cartaz no Santander Cultural à época (*Miguel Rio Branco: Ponto Cego*) e, ao mesmo tempo, quebrar o clima tenso da entrevista, os mediadores levantaram diversos aspectos. Foi forte e unânime a colocação de que se trata de uma mostra de fotografia com a trajetória do artista, cuja importância carrega um grande peso. Também foram levantadas as questões das obras, que podem ser lidas e reconhecidas por todos, ainda que com certas complexidades. Elas apresentam a percepção do artista. A força da museografia e de sua dramaticidade foi outro aspecto apontado. Neste discurso que fizeram individualmente sobre a mostra, os mediadores já levantaram algumas questões sobre arte contemporânea, ainda que em uma visão geral.

Destaco a colocação do Mediador A em relação à primeira questão:

É uma exposição que é sobre a produção de um artista, fotógrafo, que é mais reconhecido pela fotografia dele. Então já entra um impacto, as

peessoas chegam aqui esperando ver o brilho da fotografia do Miguel Rio Branco. Só que elas chegam e veem outras coisas além disso, porque tem muita instalação, tem pintura, tem coisas que as pessoas não pensavam que elas fossem ver, talvez. E às vezes depende também de qual público. No caso esse público que eu estou falando é um público já especializado, é um público que já conhece Miguel Rio Branco. Então eles ficam meio assim porque esperavam ver foto em si. Já têm outros que adoram, porque acham que tudo vem a colaborar. E tem o público não preparado. Aí vai depender se eles vêm com mediação ou sem mediação. Dá pra notar que sem mediação as pessoas ficam meio... Talvez às vezes perca a questão do que realmente é a exposição. Com mediação é outra coisa, a gente sempre ouve das pessoas no fim da mediação “Ah, com mediação é outra coisa!”, “A gente vê coisas que não tinha pensado”. Agora, definir a exposição, que nem tu disse... É o que eu te falei, é a exposição da trajetória de um fotógrafo, que eu acho que tem muita qualidade. Eu particularmente sei que a museografia tá muito bacana e os textos também, mas talvez no aspecto de diálogo com o público o texto tivesse que ser menos hermético, menos especializado. Acho que o material que está disponível tá bacana, tem a biografia. Por mais que tenha o texto do Miguel e do Herkenhoff, que é um pouquinho complicado, mas tem outras coisas que eu acho que ajudam a ter esse diálogo. E em termos de qualidade da mostra eu acho que dá pra chegar nesses dois públicos que eu te falei.

Respondendo à segunda questão, e agora sim apontando mais precisamente as características de arte contemporânea que reconhecem nas obras, os mediadores indicaram as seguintes: o artista transita por diversas linguagens, estabelece relações entre arte e fotografia, produz instalações, produz obras com assemblage e fragmentação, construção de narrativas, gerando obras híbridas. Além disso, aponta-se que as questões abordadas no trabalho são contemporâneas, como a marginalidade, por exemplo.

Aponto depoimento do Mediador B a respeito do assunto:

Uma das coisas que mais... Que serve para iniciar uma conversa dessas é justamente a questão da assemblage. É evidente em alguns trabalhos a coisa da colagem, de técnicas, dessa... Da assemblage e da fragmentação mesmo. Tipo, de como é que ele fragmenta e depois como é que ele cola isso tudo, pra construir a narrativa. Não dá pra isolar o fragmento. Ele justapõe, recostura isso tudo, ou costura. Aproxima isso, pra poder criar uma oportunidade de leitura. Eu acho que é isso. Daí não fica aquela coisa... Isso não é um simples retrato. Na verdade é muito mais do que isso. É uma mistura de técnicas e de passagens que percorrem a própria imagem. Seja ela no vídeo, ou numa instalação, no pano, no tecido, ou lá na fotografia, outra imagem que depois foi borrada, misturada com cola ou sei lá, com outros resíduos.

Acerca da questão sobre dificuldade e facilidade na abordagem das obras ou exposições de arte contemporânea, os posicionamentos foram diversos. Em relação à facilidade, houve apenas a afirmação de que a arte contemporânea possibilita reflexão diversa sobre as obras. Já quanto às dificuldades, são apontadas diferentes questões que influenciam. A resistência do público frente algumas obras é um dos fatores. Ligado a isso, é apontada a expectativa do público escolar, que possui uma formação de artes limitada e vai à museus esperando encontrar obras clássicas (pinturas ou esculturas em suas formas convencionais). Também foi citada pelos mediadores a influência das questões museográficas. A forma que uma museografia é desenvolvida pode dificultar contato com algumas obras (onde foi mencionada a forte escuridão da mostra *Miguel Rio Branco: Ponto Cego* e a grande quantidade de obras e estruturas da mostra *O Triunfo do Contemporâneo*. No primeiro caso, por exemplo, a escuridão dificultava mediações a serem desenvolvidas com crianças de menor idade). Outro aspecto interessante trazido como uma dificuldade por parte dos mediadores foi a diferença de interesses entre eles e o público. Muitas vezes os mediadores se veem envolvidos com determinada explicação, por ser sua área de interesse. No entanto, nem sempre o público acompanha esta vibração. Sendo assim, os mediadores precisam medir sua “empolgação” a fim de não tornarem a visita incômoda.

A exemplo, apresento depoimento do Mediador C:

Eu acho que as dificuldades que a gente encontra pra mediar, não tem nem tanto a ver com a exposição em si, mas com a maneira como ela foi montada. Por exemplo, qualquer mostra é passível de ser mediada, mas vai ser mais tranquilo ou mais dificultoso dependendo de como ela foi montada. O Bispo, com muitas obras, muito misturadas, eu achava difícil até pra se locomover, chegava um grupo, chegava junto outro. Mas fora isso, vai mais por uma questão de gosto mesmo. Tu gostar mais de uma exposição e de certa maneira se dedicar mais, ter mais empenho naquilo ali ou não.

O mediador A afirma:

Enfim, a gente tenta quebrar essa coisa de arte pode ser qualquer coisa e tal. Mas na do Miguel Rio Branco não tem isso porque é fotografia. Então as pessoas tem uma relação maior com a fotografia. Eles fotografam. É a partir daí que eu procuro partir na mediação. A partir da relação que o público tem com a fotografia. E aí pensar a relação que esse artista tem com a fotografia. Ah, e tem uma dificuldade que às vezes tu encontra em todas, por que... Por ter estudado arte, por ter essa relação com arte, a gente já é meio apaixonado. Então às vezes tu pensa que as pessoas

estão no mesmo clima que você, mas elas não estão. Às vezes daí tu tem que pensar bem como é que...

Ao serem questionados sobre o contato com arte contemporânea que a mediação oportuniza, e se é voltado a todos os públicos, a resposta foi positiva. Para os mediadores, a atividade de mediação oportuniza o contato com as questões da arte contemporânea. Porém, foi apontado por um dos entrevistados que há nesta relação dependência do engajamento do mediador e de sua preparação. Um mediador pouco preparado, ou que não faz o trabalho com “paixão” não tende a ter tanto sucesso na comunicação com o público. Ao mesmo tempo, mediadores colocam que este trabalho possibilita conversas que ampliam o olhar sobre questões da obra. Frente a isso, um dos entrevistados comentou sobre a atividade de formação de professores, que acaba por ter uma procura limitada (normalmente os mesmos grupos) e que existe pouco retorno sobre o que ocorre em sala de aula, as modificações ocorridas a partir do trabalho desenvolvido. Dessa forma, aí é sentida uma lacuna sobre os ecos da mediação na formação do público.

O Mediador C apresenta o seguinte relato, que ilustra as dificuldades:

Eu tava com o grupo um dia, que a gente tava visitando o Miguel, e aí o grupo quis entrar naquele trabalho que tá fechado, que é a cabine. Que tem aquela dançarina. Então o grupo chegou e logo no início o que aconteceu foi risadinha... Era um grupo de mulheres. E risadinha, e “ah, se fosse um homem eu ficaria mais tempo aqui, como é mulher não sei o que”. Começou dessa maneira, elas começaram brincando, começaram de palhaçada, e aí eu comecei a levantar algumas questões do trabalho do Miguel, coloquei a seriedade do trabalho dele: “bom, que mulher será que é essa?”, “Como será que ela está se sentindo, deste outro lado”, comecei a colocar essas questões de gênero do trabalho dele. E foi muito engraçado por que da risada elas começaram a baixar a bola, e de repente a postura delas era completamente diferente. A minha intenção era que elas fizessem um esforço pra tá um pouco do outro lado também. Como essa mulher ela é vista pela sociedade... Isso a gente podia relacionar com outras obras que a gente tinha visto. Do lado tem um pedaço de carne em um açougue. Qual é a diferença dela para a carne que estava na vitrine de um açougue? A gente começou a fazer várias relações. E no final foi superbacana. Naquele momento eu senti como fez diferença ter alguém, porque senão ia ficar naquilo. No riso, no deboche. E a partir de uma conversa a gente conseguiu ir para outros assuntos, que não só esse olhar preconceituoso, que a maioria das pessoas tem em relação à prostituição e tudo isso. Mas é claro, tem vezes que isso não acontece. E que o grupo não vai se sentir tocado, e vai passar batido mesmo, mas com o tempo a gente vai vendo que é assim mesmo, cada um tem seu tempo.

Sobre as questões mais levantadas acerca da arte contemporânea, tem-se o estranhamento. O público procura compreender o que legitima a arte. Também há a tentativa de entender o que é a obra (explicações muitas vezes gerais, como “quem é o artista”, “de que trata a exposição”). Foi apontado o enfrentamento em relação às obras, com as frases como “Isso eu também faço”, “Isso não é arte”. Por fim, também há interesse do público, normalmente não especializado, em conhecer o valor das obras expostas. Os questionamentos variam muito de acordo com o público. Questões do público especializado em arte, segundo um dos mediadores entrevistados, não são as mesmas do público não especializado em arte. Este possui desconhecimento quanto a vários assuntos, como o próprio funcionamento do centro cultural, questões de curadoria, escolha de mostras, entre outros.

O Mediador A relata as questões do público da seguinte forma:

Para público espontâneo, o que eu noto é que a pessoa vem e te aborda, mas ou ela te aborda porque ela já tá super intrigada, ela quer meio que cutucar. Ela quer meio que dizer: “não, mas não é isso!”. Ela vem perguntando e já vai respondendo cheia de armas. Ela nem olhou direito, sabe. Ela já vem com uma pré-concepção só pra tentar quebrar o que tu vai dizer para ela. Ou então não, a pessoa tá ali, super aberta pra esse diálogo, faz, exercita, daí acho que é bem diverso... Já surgiu umas coisas bem bacanas assim. E ainda tinha um terceiro que eu tinha pensado... E tem as pessoas que querem a resposta pronta. Que sentem uma inquietude. Talvez ela nem se abriu um pouquinho porque ela... Sabe aquela coisa que se sentiu burro. Ignorante. “Eu não entendo isso, eu preciso que alguém me diga o que é isso!”, pra ficar tranquilo. Aí a pessoa vem com aquela pergunta “O que significa isso?” ou “O que o artista quis dizer com isso?”. Pra ter aquela resposta e se tranquilizar. E talvez a partir daquela resposta ela vai tentar construir uma leitura, uma coisa assim. Mas daí também vem a coisa de tu tentar o diálogo, ou então a pessoa só quer saber uma informação direta e deu. Tu não vai ficar alugando a coitada.

Além destas respostas pontuais aos questionamentos levantados na entrevista, é importante relatar outras colocações e comentários que surgiram ao longo da conversa e que possuem alta relevância.

Um dos mediadores comentou da falta de que o público tome um tempo para ver as obras, pare para vê-las, não partindo diretamente para um julgamento. Isso é algo que, se praticado, poderia evitar enfrentamentos com as obras, de modo a rejeitá-las instantaneamente. O mediador acredita que a atividade de mediação pode contribuir para formação de um público mais tranquilo no futuro, capaz de ver

as obras com o tempo que elas merecem e realizar reflexões, enfrentamentos aprofundados.

Abaixo, o relato do Mediador A:

(...) como tem essa inquietação de saber o que é arte eu noto que, uma coisa que me incomoda daí é que as pessoas não param para olhar. Elas chegam com o olhar preconceituoso e não... Sabe? “Mas o que é isso?”, elas já chegam pensando que tem um mistério por trás que elas precisam descobrir. Isso eu acho que sempre acontece, então a pessoa nem olhou direito, nem viu direito o negócio e já vem intrigada, por que que é arte, por que não é arte... Uma coisa que eu sinto muita falta é que as pessoas olhem, não tem aquele tempo. Que eu acho que tem a ver com não formação. Daí imagino esse público que tá hoje visitando, que tem mediação, estão preocupados, estão trabalhando, possa ser um público no futuro mais tranqüilo em relação a isso.

Mirian Celeste Martins (1997) afirma que uma obra pode nos atrair ou nos repelir, mas sempre nos inquieta. Nos leva a rever conceitos, a pensar, provoca admiração, surpresa, deleite. Cabe ao mediador deixar espaço para que um primeiro encontro com a obra seja vivido, dentro dos códigos de sua própria linguagem. E a mediação pode proporcionar aprofundamentos, sendo provocativa, intrigando ao pensar, ao sentir, ao diálogo, marcado pela socialização dos saberes e pelas perspectivas pessoais de cada fruidor. A autora ainda afirma que, sem dar espaço ao primeiro contato, a mediação despeja informações sobre a obra e artista, tendendo para o anedótico, a caricatura ou impondo suas verdades como absolutas.

Outro aspecto levantado por um dos mediadores e de grande importância trata-se do respeito ao gosto do público, e ao mesmo tempo utilização disso como ferramenta para se discutir as obras em questão. Isso significa que o público não pode ser esquecido no momento de comunicação. Ele é o participante do processo de mediação, também possui experiências anteriores e vivências. O mediador pode se valer das experiências e conhecimentos prévios do público para fazê-lo atingir novos conhecimentos. Segundo Glicenstein (2009), se a exposição é compreendida como texto ou construção significativa, seu êxito deve então ser avaliado em função do grau de compreensão que têm seus espectadores através de sua experiência. O mesmo ocorre com questões de gosto. A preferência artística de um público pode ser a chave para que ele analise outras formas, mas essa informação não deve ser ignorada, justamente por ser uma oportunidade de chamar a atenção do público para outros assuntos.

Em suas vivências pessoais, os mediadores contaram dois casos interessantes relacionados ao comentado anteriormente. O primeiro deles foi o caso relatado pelo Mediador A, de um senhor que estava visitando a mostra *O Triunfo do Contemporâneo* e o abordou. Ele dizia não entender por que aquilo era arte, e citava nomes do modernismo relacionados não só às artes visuais, como também à música. O mediador, por sua vez, procurou conversar sobre o assunto, comentando que se tratavam de diferentes momentos da arte. Outro caso interessante envolveu a visita de um grupo, acompanhado pelo Mediador C, à mostra *Agora/Ágora*, de 2011. Frente à uma pintura contemporânea, do artista Frantz, uma jovem disse que gostava apenas de Van Gogh. O mediador perguntou o que ela sabia sobre o artista, e a moça relatou o episódio em que ele cortou a orelha. O mediador falou sobre a história de Van Gogh e suas obras e também disse que a ele havia acontecido algo semelhante ao que estava acontecendo frente àquela obra de arte contemporânea que estavam vendo. Em vida, Van Gogh não havia sido reconhecido e valorizado como artista pois não souberam ver sua obra, assim como o grupo não estava sabendo ver a produção do artista contemporâneo. O mediador relata que, após isso, o comportamento do grupo mudou diante da obra, assim como o interesse acerca delas e das outras que estavam em exposição. Isso ratifica a importância de valorizar a visão e conhecimento do público sobre a arte, ainda que não seja um conhecimento especializado. São estes que normalmente carregam mitos que a mediação pode desvendar.

3.4. A AÇÃO DOS MEDIADORES

Para finalizar as análises de contato entre público e arte contemporânea, realizou-se acompanhamento de duas visitas mediadas à mostra que estava em cartaz no momento (*Miguel Rio Branco: Ponto Cego*). Os dois grupos eram de idades diferentes e as mediações foram realizadas por profissionais diferentes, todos temporários. A escolha definiu-se mais pelos grupos do que pelo mediador que estaria acompanhando, pois nem sempre era possível prever se o mediador seria temporário ou permanente. Além disso, por indicação de um dos mediadores permanentes, realizei a observação dos jovens em dias da semana, evitando finais

de semana e feriados pois, segundo ele, nestes dias as visitas acabavam sendo diferenciadas (provavelmente com mais caráter de passeio por parte de professores e alunos).

**Acompanhamento de visita à mostra – 12/10/2012 – turno da tarde
(aprox. 15h 30min)**

O grupo, cuja visita mediada acompanhei, era composto por professores da rede municipal de Três Coroas. Tratava-se de um grupo que apresentava uma média de idade entre 25 e 50 anos. Minha proposta inicial era acompanhar uma turma de estudantes de arquitetura da UFSC. No entanto, logo no início da visita deste grupo, o mediador conversou comigo discretamente e propôs que eu acompanhasse o outro grupo, uma vez que a abordagem com os alunos de arquitetura seria diferenciada. Sendo assim, acabei perdendo a parte de conversa inicial que aconteceu com a turma de professores. Por acompanhar no dia-a-dia alguns inícios de mediações (em função da proximidade do meu trabalho), verifico que normalmente comentam-se algumas informações sobre o prédio. Portanto, perdi se houve alguma conversa inicial sobre o artista ou a mostra que seria visitada.

Inseri-me discretamente no grupo no momento em que eles estavam lendo o texto da mostra, adesivado na parede. Após a leitura, os visitantes foram encaminhados para a obra que fica logo à entrada, um conjunto de fotografias afixadas em um papel de baixa qualidade, suspensas. O mediador comentou que as fotos vieram daquele formato do atelier do artista para a mostra. Em seguida, deixou os visitantes livres para contemplarem as imagens. Ele limitou-se a falar que a questão central da mostra é o Ponto Cego, o que permearia muitas obras. No entanto, aí ele se dirigia a apenas poucos visitantes do grupo, em um tom de voz mais baixo, comentando também dados biográficos do artista (que foram questionados pelo público). Neste momento senti falta da conversa introdutória, que comentei anteriormente, mas sobre a qual não posso tecer mais comentários, uma vez que não soube se ocorreu ou não, nem qual foi seu teor, caso tenha ocorrido.

Frente a esse primeiro grupo de obras, já houve um estranhamento forte. Um dos visitantes chamou a atenção para uma das fotografias de nudez, justaposta a uma fotografia que remete a uma intervenção cirúrgica, mas que deixa muitas dúvidas sobre o que se trata de fato. Isso levou a uma discussão sobre o seu

significado. O visitante que fez essas colocações se voltava para o mediador tentando obter algumas respostas. Por sua vez, o mediador afirmava que cada um podia fazer suas observações e conexões a respeito das obras. O visitante ainda apontou algo interessante sobre as fotos em questão, que é o fato de estas serem costuradas umas nas outras, o que para ele reforçava a questão cirúrgica da imagem discutida.

Na postura adotada pelo mediador, comentada anteriormente, verifico uma atitude cautelosa, como a recomendada por Martins (1997), onde os mediadores não devem despejar todo o conhecimento que possuem sobre os espectadores, mas sim permitir que ocorra o momento de contato direto entre público e obra.

Em seguida, o mediador conduziu os visitantes para a videoinstalação central da mostra, também chamada Ponto Cego. Todos se aproximaram muito dos objetos, a convite do mediador, para que pudessem compreender melhor o que estava colocado ali e tivessem outra experiência da obra. Para o grupo, isso foi bastante produtivo, pois puderam discutir com o mediador sobre os materiais que estavam sendo utilizados. O mediador buscou saber junto ao público a que remetia aquilo que estavam vendo. Neste momento, houve a intervenção de um visitante de fora do grupo, que reclamou que as pessoas, muito próximas aos objetos, cobriam a projeção do vídeo e prejudicavam a visualização da obra. Após finalizarem as conversas, o grupo sentou-se nos bancos disponíveis para também visualizar o vídeo à distância. Vejo que, no caso desta obra, o mediador proporcionou uma experiência que talvez sozinhos os visitantes não se arrissem a fazer. Os bancos em frente à videoinstalação convidam o espectador a sentar, mas não o convidam a se aproximar mais da estrutura. Estes aspectos de museografia interferem na comunicação com a obra. Ao mesmo tempo em que os bancos convidam o espectador a realizar uma pausa contemplativa, o afastam da obra e impedem uma relação mais próxima. Isso corrobora as afirmações de Cury (2005), que coloca que a comunicação museológica é a denominação das diversas formas de extroversão do conhecimento em museus, sendo que podemos considerar a museografia uma delas.

O grupo foi conduzido à chamada “sala dos espelhos” (Imagem 4), instalação que conta com espelhos, fotos e diversas imagens apropriadas de revistas e jornais. Ao questionar o que o público sentia naquela sala, muitos falaram em morbidez. O mediador chamou atenção para os espelhos (pois o observador

participa da obra pelo reflexo de sua imagem) e para o interesse do artista nas imagens de nudez, sobretudo do feminino. Ele levantou uma palavra não mencionada pelos visitantes: luxúria.

Imagem 4 – Exposição Miguel Rio Branco, instalação “sala dos espelhos”



Fonte: Acervo Santander Cultural
Fotógrafo Fabio Del Re

Ao sair dessa sala, o mediador anunciou que público veria a “parte mais leve” da exposição (Imagem 5). Eram imagens que pontuavam questões de territorialidade (imagens produzidas no Japão, imagens de grupos indígenas e de grupos de garimpeiros). O mediador escutou o público em suas colocações e impressões sobre as obras, o que proporcionou alguns diálogos.

Imagem 5 – Exposição Miguel Rio Branco, imagens do Japão e trabalhadores



Fonte: Acervo Santander Cultural
Fotógrafo Fabio Del Re

Seguiu-se para o lado oposto da mostra. Nesse espaço, também foi estabelecido um diálogo interessante. As ideias e sensações diante das imagens divergiram entre as pessoas e tudo isso foi levado em consideração na mediação. As técnicas, em algumas obras (como as fotografias pintadas) foram desvendadas junto com os visitantes, o que também fez o grupo se interessar pelas imagens. As obras de assemblages, produzidas na época em que o artista residia em Nova York, foram bem contextualizadas pelo mediador, dando também outra dimensão ao trabalho. A postura adotada pelo mediador, de proporcionar diálogos e de permitir que o público se exprima, vai ao encontro das ideias expostas por Cury (2005), nas quais a recepção é o resultado da interpretação que o público faz da obra. Dessa forma, o público ressignifica a mensagem da exposição. Pereira (2011) igualmente aponta a necessidade de valorização da relação entre arte e experiência. O diálogo e a abertura de um espaço para que o público se relacione com a obra de arte permite que esta seja vivenciada de forma mais aprofundada.

O mediador convidou os visitantes para “sonhar”. Todos entraram no espaço onde estavam suspensos tecidos com imagens de tubarões. O público sentou-se no chão e escutou um texto do mediador, que tinha relação com aspectos da exposição.

Após esse momento, passou-se para o último segmento de obras do andar térreo, que envolviam questões de prostituição, nudez feminina e violência corporal. O mediador passou mais rápido por essas obras, fazendo comentários gerais. Em seguida, conduziu os visitantes ao andar superior. Subindo as escadas, o mediador comentou com uma das visitantes (que parecia coordenar o grupo) que estava fazendo a mediação mais rápida por perceber que o grupo estava incomodado com alguns aspectos da mostra (provavelmente as imagens referidas anteriormente).

Embora houvesse no grupo um certo desconforto diante das obras, o mediador levantou questões sobre técnica, como foi o caso de pinturas realizadas com o corpo dos modelos.

Frente à fotografia de um boxeador negro, o mediador tecia relações entre ele a imagem de Jesus Cristo. Logo um dos visitantes questionou: “Mas isso é uma interpretação tua ou é o que o artista quis dizer?”. O mediador respondeu que a questão não seria a compreensão daquilo que o artista quis dizer, mas sim de uma reflexão frente às obras. A interpretação que ele estava fazendo não seria a mesma que qualquer pessoa do público faria. O que ele estava enxergando na obra, não

seria necessariamente o que qualquer outra pessoa do público veria. Portanto, o mediador procurou deixar bem claro que não existe certo ou errado quando se faz a leitura de uma obra, pois cada um a lerá com suas experiências, com aquilo que seu olhar permite ver. A proposição do artista (ou aquilo que ele pode ter pensado ao fazer a obra) não é uma única proposição, que invalida qualquer outra leitura que se possa fazer. Aí está a riqueza da obra. Esse mesmo embate se repetiu frente à obra chamada “Blue Tango”, um conjunto de fotografias de dois garotos que lutam capoeira. Uma das pessoas do público questionou o mediador em relação ao que ele estava falando sobre a obra, se novamente teria sido alguma colocação do artista. O mediador afirmou que não, o que ele falava não seria uma leitura específica do artista, mas algo que várias pessoas já teriam comentado sobre a obra. Tratava-se de uma ideia mais comum a respeito dela, algo que normalmente as pessoas comentam. Uma leitura compartilhada. No entanto, não seria a forma única de ler ou compreender a obra.

O embate acima mencionado mostra que o mediador em questão estava consciente da possibilidade de ressignificação da obra pelo público, mencionada anteriormente. Portanto, quando questionado a respeito do “verdadeiro significado da obra”, o mesmo tem muita tranquilidade em repassar ao público a abertura para que ele também faça suas próprias leituras.

O restante da visita na galeria ocorreu de forma tranquila, com participação do público na leitura das obras, embora em alguns momentos se percebesse certo constrangimento frente às imagens. Foi o que, possivelmente, fez o grupo percorrer a galeria não tão demoradamente. Ao mesmo tempo, fizeram-se pausas relevantes frente às fotografias das alas centrais do segundo andar (tanto da ala onde está a obra “Blue Tango” como no lado oposto, onde estão as imagens da pedra sendo tocada por uma criança e por um idoso, e também da imagem que contrapõe um cão de rua a um mendigo).

Por fim, o mediador conduziu o grupo ao subsolo, para apresentar-lhes os outros espaços da instituição.

**Acompanhamento de visita à mostra – 06/11/2012 – turno da manhã
(aprox. 10h 30min)**

Liberei-me do trabalho para acompanhar a visita mediada. A turma já havia chegado e estava no espaço, acompanhada pelo mediador. Aliás, o espaço estava bastante ocupado por turmas que visitavam a mostra.

Aproximei-me cuidadosamente. Não queria interromper nem o mediador, nem os alunos, configurando uma penetra no meio da turma, que os deixasse intimidados. Procurei adotar uma postura de visitante que estava próximo, fazendo anotações sobre as obras. Obviamente, embora estivesse voltada para as fotografias, meus ouvidos estavam voltados às colocações do mediador e dos jovens (que deveriam ter entre 10 e 12 anos).

No momento de minha aproximação, o grupo estava vendo um conjunto de fotos sobre indígenas e comunidades em garimpos. Tanto o mediador chamava atenção para aspectos das fotografias como os alunos os complementavam também. O grupo era bem reduzido, em comparação a outros que circulavam livremente naquela manhã. Pude contar aproximadamente dez jovens, mais dois adultos (professores) que acompanhavam.

Em seguida, os alunos pararam frente ao conjunto de imagens sobre o Japão. O mediador falou sobre as cores das imagens e sobre o conjunto das mesmas, que nos remetem a ideia do país. Interessante perceber nesse momento a tranquilidade do grupo. Isso era certamente facilitado pelo fato de ser um grupo pequeno, mas havia interesse, proximidade e interação com o mediador.

Os alunos foram então convidados a entrar na “sala dos espelhos”, instalação escura, com muitas imagens (fotos do artista e imagens apropriadas de jornais e revistas) e espelhos. Considerei muito delicada a postura do mediador, que avisou de antemão que eles entrariam em um ambiente mais escuro e pesado, e que se alguém não se sentisse a vontade, poderia não entrar. Logo antes da entrada, o mediador chamou atenção para o primeiro elemento que podia ser encontrado e que permeava toda a instalação: o espelho. Ele não apenas iniciou uma fala sobre o sentido dos espelhos, como aceitou e estimulou as contribuições que os jovens traziam sobre o tema (espelho para vaidade, espelho como reflexo do tempo). Já dentro da instalação, muitos aspectos foram levantados. As cores e algumas imagens chamaram a atenção. O vermelho (que é remetido ao sangue e à

sensualidade) e a imagem do peixe, que transmitiu tranquilidade aos alunos. Eles circularam livres pela sala, olhando as imagens mais detalhadamente. Ao final, o mediador sentou-se com o grupo no espaço, no chão, em um círculo, para que fizessem uma discussão sobre o que viram. Falou-se novamente sobre o espelho como um objeto pessoal, ligado à história de alguém, que também reflete a passagem do tempo. Além disso, o espelho permitiu a participação do espectador no trabalho através do reflexo. No entanto as imagens (reflexos) não eram nítidas, assim como nem todas as fotografias. Isso trouxe a questão do fragmento do trabalho de Miguel Rio Branco. Complementando a questão da nitidez que os jovens levantaram, o mediador falou a respeito do ponto cego (ideia chave da exposição). Isso também representaria o ponto cego, assim como várias das imagens representadas nas fotografias. Os recortes de jornal que o artista trouxe também remeteriam a outro tempo.

O mediador conduziu os alunos para a ala esquerda do grande hall. Eles ficaram primeiro analisando minuciosamente as pinturas sobre fotografias, e depois passam para as fotografias (não pintadas). Isso causou alvoroço sobre os alunos, e a imagem do cavalo morto pareceu impactar um deles, que repetiu: “O cavalo está sem cabeça, o cavalo está sem cabeça!”. O mediador falou que a foto faz referência à morte. Nesse momento, a quantidade de visitantes no prédio era grande e tornava-se difícil acompanhar não tão de perto todas as colocações do grupo e do mediador.

O próximo ponto foi o conjunto de trabalhos próximos à instalação do “labirinto” (as peças em madeira sobre uma mesa, formando uma estrutura semelhante a um labirinto). O grupo de estudantes, ao ver esta obra, logo a associou à ideia de labirinto. O mediador também chamou a atenção para a questão dos pedaços, pois como material da obra estavam sendo utilizados rodapés de madeira, todos partidos. Todas as outras obras desta sessão também foram pontuadas pelo mediador, que as relacionou com a visão. Era o caso da fotografia com o globo, que contém a imagem invertida, e da imagem dos olhos de vidro.

Do outro lado deste corredor, o mediador falou das assemblages. Descreveu as obras como colagens misturadas com pinturas e desenhos. Os alunos participaram nesse momento, comentando os objetos que identificaram colados às telas e as estruturas que sugeriam (edifícios, escadas).

Ao terminar a conversa sobre essa obra, o mediador preparou os alunos para circularem na instalação dos “tubarões”. Ele perguntou aos alunos: “Vocês

acham que tubarão é um animal tranquilo?”. Isso deixou uma desconfiança que foi quebrada com uma surpresa quando eles entraram na instalação.

Após passarem pelo espaço, o mediador usou de boa tática para evitar que o grupo passasse em um dos espaços mais complicados para os visitantes, em função do tema e da pouca idade. Tratava-se da área que continha muitas fotografias de nudez feminina. O mediador disse, mesmo antes de adentrar o espaço, que se sobrasse tempo da visita eles retornariam ao local. Subiram para as galerias pela escada ao fundo do grande hall e ficaram na parte das fotografias de cidades. A primeira a ser analisada pelo grupo foi a fotografia dos doces sendo vendidos sobre o motor de um carro. O mediador questionou os alunos sobre o local que estavam vendo, e analisaram juntos se esse não seria um local que estaria em contraposição à ideia de “algo doce”.

Ao verem o painel “Maldicidade”, os jovens identificaram que se tratava de muitas fotos que não foram feitas no Brasil, enquanto outras sim. O mediador chamou a atenção para algumas obras que mostravam a questão do transporte de uso coletivo. Ele falava da fotografia onde muitas pessoas estavam em um coletivo e relacionava isso com a realidade, onde muitos dependem do mesmo tipo de transporte, em condições semelhantes. Considero que trazer um dado que pudesse auxiliar a aproximação com a obra foi uma atitude importante do mediador. Através desse comentário, ele provavelmente auxiliou os alunos a fazerem uma ponte com suas realidades cotidianas, ressignificando a obra e tornando-a mais atraente. Trata-se de um impulso para a experiência da obra.

Passando pelas demais fotografias, os alunos se aproximaram de outra instalação mais próxima ao final do corredor, onde identificaram algumas estruturas. Um deles apontou para uma e comentou que se tratava de um radiador. O mediador, por sua vez, chamou atenção para elementos como o vidro quebrado (que remetia a acidente) e a luz, em um fio vermelho, que remetia ao corte na pele, presente em outras obras.

Ao final dessa etapa, o mediador (talvez por questão de tempo, efetivamente, ou intencionalmente) avisa os alunos que recebeu uma informação de que eles deveriam retornar. Isso, providencialmente, evitou também que os alunos passassem pela videoinstalação da “dançarina”, que de fato era proibida para menores de 18 anos (e nenhum dos alunos do grupo atingia essa idade). O único ponto negativo desse corte no percurso foi que os alunos acabaram não vendo a

outra parte da exposição no segundo andar, que tinha as pinturas e outras obras interessantes. Isso, portanto, fez-me acreditar que de fato o grupo tinha uma limitação temporal na visita.

A ação dos mediadores, nestas visitas acompanhadas, permitiu verificar que dá-se grande valor à visão do público, a maneira que este vê as obras. Não apenas se dá valor à visão do público, como a mesma é estimulada. Busca-se “decifrar” alguns trabalhos juntamente com ele, estimulando o olhar das pessoas para as obras, a experiência. É uma postura necessária aos mediadores, conforme Martins (1997) apresenta. Deve-se permitir a relação entre o espectador e a obra.

A contextualização dos trabalhos por parte dos mediadores também é um ponto forte da visita. As obras são analisadas por suas técnicas, localização, temas, entre outros.

Ao mesmo tempo, a mediação propõe sugestões de leituras ao público. Porém, não são sugestões estanques, determinantes, que não aceitam outras leituras. Pelo contrário, as leituras realizadas pelos visitantes são aceitas e estimuladas, como comentado anteriormente, pois parte-se do princípio de que não há uma leitura única. Isso é em diversos momentos da visita colocado pelo mediador para que as pessoas não entendam que há somente uma visão válida. Assim, todas as visões são valorizadas.

É importante destacar a delicadeza com que o público é tratado pelos mediadores, tanto o público jovem quanto o público adulto. A delicadeza está tanto no respeito à visão e às ideias dos visitantes, como também aos limites dos mesmos. Ao perceber que o grupo não estava confortável com determinadas obras, o mediador não forçou a visita do grupo adulto. O mesmo com o grupo de jovens: o mediador evitou o contato deles com obras mais chocantes ou de conteúdo adulto. Embora nestes casos o contato entre os visitantes e as obras estivesse sendo evitado, isto ocorreu graças à intervenção sensível do mediador, que percebeu o momento como não pertinente para se forçar uma discussão. Conforme afirma Martins (1997), isso faz parte da percepção da mediação como canal de comunicação, atentando-se para o que de fato é importante ser transmitido. Saber encontrar esse momento parece ser tão valioso quanto o seu contrário, ou seja, fazer as intervenções necessárias.

CONCLUSÃO

A arte contemporânea possui, em geral, difícil relação com o público. Fora o público especializado, que já compreende os códigos desta arte e entende as suas formas de produção e organização, o público em geral encontra-se perdido frente esta produção. Está habituado aos antigos cânones e não é estimulado a compreender as mudanças que ocorrem no campo da arte. A incompreensão do público torna-se uma atitude frequente.

Os programas de Ação Educativa, como os desenvolvidos por diversas instituições culturais na atualidade, representam importante ação dentro deste sistema. O investimento em um setor que valorize a relação entre o público e o material exposto pela instituição torna-se relevante.

Pelo estudo do Santander Cultural Porto Alegre, através de sua Ação Educativa, foi possível verificar que a instituição preocupa-se com a relação existente entre público e arte contemporânea. Isto fica evidente tanto na elaboração do Projeto Pedagógico, instrumento que guia as ações do setor, como as rotinas em si desenvolvidas pela mediação. A instituição cultural analisada desenvolve importante papel enquanto formadora de público de arte, não apenas por disponibilizar as exposições, mas pela forma que faz a relação entre arte contemporânea e público.

O cuidado inicial está na formatação de projetos individuais para cada mostra. O entendimento de que cada exposição tem suas especificidades e assuntos próprios a serem desenvolvidos gera estudos mais ricos. Além disso, a pesquisa é atividade frequente dos participantes da Ação Educativa, o que reforça e qualifica o conteúdo disponibilizado futuramente ao público.

Por contratar mediadores temporários para atendimento das mostras, o processo de formação de mediadores é de suma importância, sendo inclusive visado como parte essencial do Projeto Pedagógico. Os novos mediadores são levados a refletir sobre questões da mostra e participam ativamente no levantamento de novas proposições. A formação de mediadores é aspecto tão importante que se verifica forte semelhança entre as falas dos mediadores permanentes da instituição e as ações desenvolvidas pelos mediadores temporários. Sendo assim, entende-se que o processo de formação acerca dos temas de arte e das exposições é intenso, assim

como a formação relacionada à conduta do mediador frente ao público, que leva em consideração suas colocações e o chama à participação na leitura da obra.

A formação de professores é outro aspecto de grande relevância, onde se prepara material e oportunidade para que professores utilizem as mostras do centro cultural em suas aulas. Estas formações, no entanto, embora tenham grande sucesso de público e sejam muito reconhecidas pelo trabalho que desenvolvem, não têm condições de um contínuo acompanhamento e verificação de mudanças que venham a acontecer nas turmas que dela participam, o que dificulta estudar a comunicação nesses aspectos.

Por ser um centro de arte com mais de dez anos de existência, o Santander Cultural Porto Alegre é um local de referência em Ação Educativa no Rio Grande do Sul. A experiência acumulada ainda é uma importante fonte para estudos. O conhecimento sobre comportamento do público e questões recorrentes que o mesmo levanta aponta para abordagens da mediação a fim de atenderem às necessidades deste público, fazendo-o participar das leituras da arte e compreender seus códigos. Com um setor de Ação Educativa, voltado para a constante pesquisa sobre os assuntos tratados nas mostras, a instituição mostra-se preparada para receber o público e qualificar as visitas. Permite-se que a exposição seja vista, refletida e também discutida. A arte contemporânea, que exige esta fruição aprofundada, passa a ser melhor aproveitada pelo público.

Percebeu-se que, nas observações das visitas mediadas, os maiores embates do público foram relativos ao contato com as obras e possibilidades de interpretação. Os visitantes não tinham a noção da pluralidade de leituras que a arte permite. Já as entrevistas com mediadores permanentes trouxeram importantes questões de embate com o contexto das obras contemporâneas, onde nota-se que o público desconhecer muito sobre o campo da arte. A mediação apresenta-se, portanto, como ferramenta indispensável para orientar os visitantes.

A valorização da visão e compreensão do público também é uma característica muito importante do processo de mediação proposto pela instituição. A compreensão da obra não é única e é entendida como uma construção. Portanto, o público é peça essencial na construção da obra e seu discurso. As ideias propostas pelo público sobre as obras são estimuladas, ou seja, sua visão é estimulada e levada em consideração. Isso vai ao encontro da posição dos mediadores entrevistados, que entendem a necessidade de um momento para contato com a

obra e de uma pausa para que a reflexão seja estabelecida. O momento e a pausa permitem a visualização e a emissão das ideias, experiências e reflexões, que compõem o conhecimento sobre a obra.

Por fim, entende-se que a instituição analisada, pela forma que desenvolve sua Ação Educativa, cumpre importante função social, pois não apenas traz a exposição ao público e calcula o sucesso de sua visitação, mas contribui para a construção de um modo de percepção, que capte as especificidades da arte contemporânea em seu contexto.

REFERÊNCIAS

ARCHER, Michel. *Arte Contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BEMVENUTI, Alice. *Museus e Educação em Museus – História, metodologias e projetos, com análises de caso: Museus de Arte Contemporânea de São Paulo, Niterói e Rio Grande do Sul*. 2004. 380 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2004.

BONN, Gabriela. *Mediação Profissional em Instituições Museais de Porto Alegre: interações discursivas*. 2012. 123 f. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012.

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.

_____. *As Regras da Arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BULHÕES, Maria Amélia. Considerações sobre o sistema das Artes Plásticas. *Porto Arte*, Porto Alegre, v. 1, n. 1, p. 26 – 33, mai. 1991.

CAUQUELIN, Anne. *Arte Contemporânea: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CURY, Marília Xavier. *Exposição: concepção, montagem e avaliação*. São Paulo: Annablume, 2005.

DROUGET, Noémie. GOB, André. *La muséologie*. Histoire, développements, enjeux actuels. Paris: Armand Colin, 2010.

GLICENSTEIN, Jérôme. *L'art: une histoire d'expositions*. Paris: Presses Universitaires de France, 2009.

KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. *Gávea – Revista do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil / PUC-Rio*. Rio de Janeiro, nº 1, 1984, p. 87-93.

MARTINS, Mirian Celeste Ferreira Dias. Mediação: tecendo encontros sensíveis com a arte. *Arteunesp*, São Paulo, v. 13, p. 221-234, 1997.

MOULIN, Raymonde. *De la valeur de l'art*. Paris: Flammarion, 1995.

PEREIRA, Marcelo de Andrade. *Ne pas toucher aux oeuvres: o princípio da (in) tangibilidade da obra de arte no contexto de sua exibição e suas (contra) significações pedagógicas*. In: Reunião Anual da ANPED, 34., 2011, Natal. Anais eletrônicos. Salvador: ANPED, 2011. Comunicação. Disponível em:

<<http://34reuniao.anped.org.br/images/trabalhos/GT24/GT24-1135%20int.pdf>>.
Acesso em: 18 ago. 2012.

SANTANDER CULTURAL. *Santander Cultural*: um monumento à cultura de Porto Alegre. Porto Alegre, [200-]. 1 folder.

TRIGO, Luciano. *A grande feira* – uma reação ao vale-tudo na arte contemporânea. Rio de Janeiro: Record, 2009.